جيل دولوز

سياسات الرغبة







الفكر المعاصر

سلسلة أوراق فلسفية

جيل دولوز

سياسات الرغبة

تحرير: د. أحمد عبد الحليم عطية

دار الفارابي

الكتاب: جيل دولوز، سياسات الرغبة
تحرير: الدكتور أحمد عبد الحليم عطية
الغلاف: فارس غصوب

الناشر: دار الفارابي ـ بيروت ـ لبنان
ت: 301461(01) ـ فاكس: 307775(01)
ص.ب: 3181/ 11 ـ الرمز البريدي: 2130 1107
e-mail: info@dar-alfarabi.com
www.dar-alfarabi.com

الطبعة الأولى 2011
ISBN: 978-9953-71-522-3

جيل دولوز فى العربية

أ.د. أحمد عبد الحليم عطية

تكمن القوة الكبيرة في فكر دولوز في العودة إلى الحدث، والتى شدد عليها فوكو. كما كتب محمد ميلاد، فقد استرجع الحدث قوته الخاصة أخيراً وانتزع من الفلسفة الوضعية المحدثة، من الفينومينولوجيا، من فلسفة التاريخ، من كمال العالم، من الأنا، من الله. يرسم الحدث الفكر ويتخلص من الجدلية والنفي والتناقض فيصبح إيجابية، كثافة، خط كسر وحياة. إنه جسدي وغير مسمى، حاضر وفريد في الوقت نفسه. فمن ألف سطح، 1980 حتى الطية - لايبنتز والباروكي، 1988، مروراً بباكون والسينما وفوكو، تدفع رؤية دولوز - التى طالما كانت خاضعة لنوع من المخيال المنطقي: الاختلاف والإعادة، 1968، منطق المعنى، 1973، أو الاجتماعي-السياسي أوديب مضاداً، 1972 - تدفع الأشياء إلى ما هو أبعد، وقد توصلت بذلك إلى إحداث أمرٍ عجيبٍ؛ أي فلسفة لا تترك أي مكان للنقصان وهي في الوقت نفسه وصف حقيقي للعالم.

وفلسفته عند فتحي التريكي رحيلة وشريدة لا تعترف بموطن

خاص ولا بمقر محدد، فيها تتحرر الأفكار والخيالات الهائمة والرغبات والإبداعات وتتفجر التعابير الإنسانية المختلفة والتجارب الجمالية والممارسات الخطابية.

وعندما يقول فلسفة شريدة فهو يؤكد ضياع مركزية الذات مثلاً، تلك التى قد جعلت منها الفلسفة الكلاسيكية محور الوجود والفكر. فدولوز لا يعتبرها مصدر الأفكار والقرارات والأعمال بل يرى أنها تدخل ضمن تعددية التمظهر ولا تكون وحدتها إلّا في صيرورتها من حيث هي ذات في الإقبال المتصلة بالممارسات.

وقد كتب ويليام إ. كونولي "جيل دولوز الفيلسوف العرّاف" يقول: "في سياق التفكير السياسي الإنكلو-أميركي، غالباً ما يمجد جيل دولوز أو يدان كفيلسوف جريء للتحول الذي يفاجىء بظهوره وسط الأشياء. وهذه القراءة ليست خاطئة، لكنها تهمل أو تقلل من أهمية دولوز كصورة حديثة للعرّاف، الذى يلحّ باستمرار وببعد نظر، على لحظات التقاطع، والذي يحاول الإحاطة بالإمكانات الخطيرة أو الإيجابية لما يلمع في أفق الماضي أو المستقبل، ويشكل كذلك اليقين الموضوعي للحظة. فلدينا المفكر كعرّاف، والفيلسوف كمناضل: هذه المهام مرتبطة فيما بينها بالرغم من كونها، أيضاً، في توتر متبادل".

وسنشير بإيجاز في هذا التقديم إلى صورة دولوز في الفكر العربي المعاصر. الفيلسوف الفرنسي المعاصر الذي لم يحظَ بما يليق بجهوده من اهتمام المفكرين والمثقفين العرب إلّا في السنتين الأخيرتين حيث زادت الدراسات حول عمله.

فما هي صورة دولوز في الثقافة العربية؟ ماذا عرف العرب

من أعماله، وما ترجم منها إلى العربية وما لم يترجم؟ وفي أي سياق ترجمت أعماله إلى العربية وكيف قدمت؟ وهل ما عرف عنه يعطي صورة واضحة لجهوده الفلسفية؟ ولماذا لم يحقق مثل زملائه ميشيل فوكو وجاك دريدا من فلاسفة ما بعد الحداثة حضوراً على الساحة الدولية والعربية؟ ثم لماذا علينا أن نهتم بهذا الفيلسوف ونحتفي بتداول أعماله ذات الأهمية الفلسفية المتميزة؟.

ربما لا نستطيع هنا في هذه الإشارة الوجيزة، إعطاء صورة كاملة عن حضوره في الفكر العربي المعاصر، لكنها على الأقل تحدد الملامح العامة لهذا الحضور. سنعرض، أولاً، لأعماله المترجمة إلى اللغة العربية سواءً أكانت كتباً أو مقالات أو فصولاً في كتب، ثم ما ترجم من دراسات كتبت عنه أو حوارات أجريت معه مترجمة من اللغات الأوروبية، ثم العروض التي كتبت حوله والمواد التي دونت في المعاجم أو القواميس العربية ثم الدراسات العربية حول فلسفته.

1- دولوز في العربية (الكتب)

● المعرفة والسلطة، مدخل لقراءة ميشيل فوكو. ترجمة سالم يافوت، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت 1987.

● فلسفة كانط النقدية، تعريب أسامة الحاج، بيروت 1997. وقد قدم الدكتور عبد القادر بشتة تحليلاً نقدياً لهذا العمل في مجلة "أوراق فلسفية"، العدد 2، 3.

● البرغسونية، تعريب أسامة الحاج، بيروت 1997.

● الصورة - الحركة أو فلسفة الصورة، ترجمة حسن عودة - دمشق 1997.

• ما هي الفلسفة؟ بالاشتراك مع فيليكس غاتاري، ترجمة مطاع صفدي، معهد الإنماء القومي، بيروت 1997؛ وقد سبق أن ترجمه جورج سعد، بيروت 1993. وتناوله بالدراسة والتحليل كل من مطاع صفدي في مجلة الفكر العربي المعاصر والحسين سحبان الذي ننشر دراسته بالعدد 2، 3 من مجلة "أوراق فلسفية".

• نيتشه: تعريب أسامة الحاج، بيروت 1998.

• حوارات في الفلسفة والأدب والتحليل النفسي بالاشتراك مع كليربارنيه، ترجمة عبد الحي أزرقان، وأحمد العلمي، الدار البيضاء 1998.

• التجريبية والذاتية: بحث في الطبيعة البشرية وفقاً لهيوم، تعريب أسامة الحاج، بيروت 1999.

• سينما 2 الصورة الزمان، ترجمة حسن عودة، دمشق 1999.

• نيتشه والفلسفة، ترجمة أسامة الحاج، بيروت، 2001.

• سبينوزا ومشكلة التعبير، ترجمة انطون حمصي، دار أطلس للنشر، دمشق، 2004.

• بروست والإشارات، ترجمة حسين عجة، دار الكتب، القاهرة، 2008.

• الاختلاف والتكرار، ترجمة وفاء شعبان، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، 2009.

2- مقالات وفصول من كتبه

• «الفعل الارتكاسي» (الفصل الثاني من نيتشه والفلسفة) ترجمة د.محمد علي مقلد، مجلة العرب والفكر العالمي، بيروت، العدد الرابع خريف 1988.

● «حيثما يستطيعون رؤيتها»، أحد المقالات التي كتبها حول الانتفاضة الفلسطينية، مجلة الكرمل، العدد 29 عام 1988.

● «بيركليس وفردي - فلسفة فرانسو شاتليه»، الكرمل، العدد 31 عام 1989.

● «مجتمعات المراقبة»: ترجمة محمد برادة، مجلة ألف، العدد 13 عام 1993.

● «الجذمور»: ترجمة وتقديم كاظم جهاد، مجلة نزوى، العدد السادس، إبريل 1996.

● «مسار فكري» (وهو الفصل الأول من كتاب "محاورات" الذي وضعه بالاشتراك مع كليربارنيه) كاظم جهاد في المصدر السابق.

● مقالتان عن الأدب الإنكليزي، ترجمة كاظم جهاد، الكرمل، العدد 40/ 41.

● «قلب الأفلاطونية»، ترجمة عبد السلام بنعبد العالي، مجلة فكر ونقد، الدار البيضاء، العدد الأول.

● «جيل دولوز: الأصل والمعنى عند نيتشه»، ترجمة انور مغيث، إبداع، 2001.

3- دراسات مترجمة حول دولوز

● أرنوسبير: «الترحال في فلسفة جيل دولوز»، ترجمة د. كاميليا صبحي، في كتاب نماذج من الفكر الفرنسي المعاصر، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة 1997.

● فيليب مانغ : «جيل دولوز : الاختلاف والتكرار»، ترجمة

عبد العزيز بن عرفه، مجلة كتابات معاصرة، الأعداد. 34-35-36. وقد نشر الكتاب كاملاً: جيل دولوز، نسق المتعدد، للمترجم نفسه، 2003.

● مادان ساروب: «دليل تمهيدي إلى ما بعد البنيوية وما بعد الحداثة، بعض تيارات ما بعد البنيوية الفصل الرابع»، ترجمة خميس بوغرارة، مجلة نزوى، العدد العشرون، أكتوبر 1999 ص 36-45.

● توماس كارل فال: «الصورة - الزمان دولوز والسينما وربما اللغة»، ترجمة محمد لطفي نوفل، مجلة الفن المعاصر، أكاديمية الفنون القاهرة، العدد الثاني خريف 2000.

● جيمس وليمز: «ليوتار ودولوز» في كتابه: ليوتار نحو فلسفة ما بعد الحداثة، ترجمة إيمان عبد العزيز، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2003.

● وقد ترجم عز الدين الخطابي عدة دراسات في كتابه حوار الفلسفة والسينما عند دولوز هي:

- «هنري برغسون والسينما وجهة نظر دولوز»، ص 78-80.

- «لانريك اسكندر، ودراسة برونوألكالا، دولوز وعلاقة الزمن بالفكر في السينما»، ص 102-111.

- «دولوز وفيليني أو السينما كصورة للفكر»، جان فرانسيس دنيا ص 118-125.

- كتاب حوار الفلسفة والسينما، عز الدين الخطابي، منشورات عالم التربية، الدار البيضاء، 2006.

- وليم إ. كونولي: «جيل دولوز الفيلسوف العرّاف»، ترجمة

عدنان نجيب الدين، مجلة فلسفات معاصرة، بيروت ص57-68، العدد الثاني 2008.

- بايلا ماراتي، «جديد الحياة»، ترجمة عدنان نجيب الدين، فلسفات معاصرة، ص 149-163، العدد الثالث، 2008.

4- حوارات مع دولوز

- «مسار فيلسوف بدوي»: ترجمة حسونة المصباحي، مجلة آفاق عربية، بغداد، السنة الرابعة عشرة، نيسان 1989.
- «جيل دولوز الفيلسوف المترحل مقابلة مع ريمون بيلور - فرانسوا والد»، ترجمة محمد ميلاد، مجلة العرب والفكر العالمي، بيروت، العددان 13-14 ربيع 1991. وأعيد نشرها في كتاب مسارات فلسفية، دار الحوار، سوريا، 2004.

5- عروض حول كتب دولوز

- الحسين سحبان، «ما هي الفلسفة؟» (عرض وتقديم) مجلة الحكمة، العدد الأول، الدار البيضاء خريف 1992.
- محمد الشيخ - ياسر الطائري، «ضد أوديب»، في كتاب مقاربات في الحداثة وما بعد الحداثة، دار الطليعة بيروت 1996.

6- مواد في معاجم

- جورج طرابيشي : معجم الفلاسفة، دار الطليعة، بيروت 1987.

• جمال هاشم: قاموس الفلاسفة، دار الخطابي، الدار البيضاء 1991.

7- دراسات عربية حول دولوز

أعمال ندوة الجمعية الفلسفية المغربية. إبريل 1998 بالدار البيضاء وتضم:

□ عبد السلام بنعبد العالي: «دولوز مؤرخاً للفلسفة». وقد نشر بعد ذلك في كتاب المؤلف: حوار مع الفكر الفرنسي، دار توبقال، الدار البيضاء، 2008.

□ مصطفي لعريسة: «دولوز وفوكو».

□ محمد الدكالي: «المواطن والأحداث».

□ عبد الحي أزرقان: «من أجل تأسيس متعدد».

□ عبد اللطيف شهيبان: «الرغبة المراقبة».

□ محمد هشام: «دولوز قارئ للسينما».

□ أحمد العلمي: «دولوز وابن سينا» وقد نشرت بعض هذه الدراسات في مجلة مدارات فلسفية بالرباط وأوراق فلسفية بالقاهرة.

□ وائل غالي: «دولوز الفيلسوف البدوي»، مجلة إبداع، القاهرة، العدد 12، ديسمبر 1991.

□ علي حرب: «حول كتاب ما هي الفلسفة، الفلاسفة ليسوا حكماء بل عشاق»، في نقد النص، المركز الثقافي العربى، بيروت، 1993.

□ عبدالله عازار: «الآخر، الغير، الأنا والوحدة عند ميشيل تورينيه، دولوز وابن طفيل»، مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد 80-81.

□ عبد السلام بنعبد العالي: «ربما غدا القرن يوماً ما دولوزياً»، في كتاب "بين - بين" الدار البيضاء 1996.

□ مطاع صفدي: «ما هي الفلسفة؟ إبداع المفاهيم»، مجلة الفكر العربي المعاصر، بيروت 1998، العدد 102-103.

□ د. طه عبد الرحمن: «فلسفة الفلسفة والتأثيل: دولوز نموذجاً»، الفصل السادس من كتابه المقول الفلسفي، الدار البيضاء 1999.

□ إدريس خطابي: «جيل دولوز»، مجلة الفكر العربي المعاصر، بيروت عام 2000، عدد 110-111.

□ عمر مهيبل: «جيل دولوز الفلسفة ترحال»، مجلة نزوى، العدد السادس والعشرون، إبريل 2001.

□ فتحي التريكي: «دولوز والاختلاف»، في كتابه: فلسفة الحياة اليومية، الدار المتوسطية للنشر، تونس 2009.

□ محمد بوغالي: «جيل دولوز والأدب»، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بمراكش، المغرب، 2009.

□ عبد الجليل بن محمد الأزدي: «جيل دولوز الفوضوي المتوج وتكرار الاختلاف»، اتحاد كتاب المغرب، المطبعة والوراقة الوطنية بمراكش 2009.

□ بدر مصطفى: «جماليات الصورة عند دولوز»، رسالة دكتوراه غير منشورة، آداب القاهرة، 2009.

□ بشير البعزاوي: «الاختلاف والتكرار»، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة تونس الأولى، 2009.

ومن الملاحظ أن أهم أعمال دولوز الفلسفية مثل: منطق الحس ومنطق المعنى، وضد أوديب لم تنقل إلى العربية. وكذلك

بقية كتاباته في الأدب والرسم؛ ويبدو أنه لم يدرس بشكل مستقل إلّا خلال الأعوام الثلاثة الأخيرة الماضية فقد ارتبط باسم ميشيل فوكو حيث حجبت أعمال صاحب الأركيولوجيا أعماله، على الرغم من موقف فوكو المؤيد لإسرائيل ودولوز المؤيد للحق الفلسطيني وتعاطفه مع الانتفاضة، وكذلك اهتمامه، في إطار تحديده لدور الفلسفة باعتبارها إبداعاً للمفاهيم، بابن سينا، الذي تناوله في بعض كتبه باعتبار مفاهيمه متميزة عن الأرسطية والأفلاطونية كما يظهر في دراسة أحمد العلمي، مما يدفعنا إلى تقديم قراءة لجيل دولوز مستقلة عن غيره من معاصريه والاستفادة مما قدمه في قراءة مختلفة للفلسفة العربية الإسلامية.

جيل دولوز
مفكر ما بعد الحداثة

حسن حنفي

يتميّز مفكر ما بعد الحداثة بالتوجه بلا نظام نحو كل شيء، تاريخ الفلسفة والفلسفة والأدب والفن وعلم النفس. يضرب في كل مكان ـ دون أن يصيب أحداً ـ ضرباً عشوائياً غير موجه، مجرد انبثاقة أو صرخة، تعبيراً عن ألم وجودي دفين. وربما هذا هو حال جيل دولوز (1925 ـ 1995) مفكر ما بعد الحداثة.

وتتداخل محاور أربعة عبر مؤلفاته الثلاثين تقريباً. تاريخ الفلسفة ـ والفن ـ وعلم النفس عبر حياة فكرية تجاوزت الأربعين عاماً منذ أول كتاب له عن «التجربيبة والذاتية» في عام 1953 حتى آخر كتاب له.

ولم يعمل دولوز بمفرده دائماً بل قام بأعمال مشتركة مع صديقه فيلكس غاتاري مثل: «أوديب المضاد» 1972 فأوديب ضد

الطبيعة والقانون، ضد الأب والسلطة، الإنسان المتمرد، «كافكا» 1973 نموذج المتهم البريء، في هذا العصر، الإنسان الضائع. «ألف منصة» وهو نقد نفسي للرأسمالية باعتبارها شيزوفرينيا، فالنظم السياسية والاقتصادية أساسها في الأمراض النفسية وهي ليست تميهداً لعلاقات قوى اقتصادية واجتماعية بل تتجاوز المكان المحدد إلى الفضاء العريض، المكان المحفور إلى المكان الحزمة، فحركة التاريخ توتر نفسي، تدل على آثار الأقدام، وتتحول من الأرض إلى الكون، من آلة الحرب وجهاز الدولة إلى عناصر الفن والعلم والسياسة فيقضى على الموضوعية لصالح الذاتية، وعلى الوجود من أجل العدم. «ما هي الفلسفة؟» 1991، كما نشر بالتعاون مع كامليو بينيه «أوضاع مؤقتة» (super positions) 1979، ومع كلير بارنيه «حوارات» 1977. فهو فيلسوف الحوار والتجارب المشتركة. ليست الفلسفة تأملاً أو تفكيراً أو اتصالاً بل هي نشاط يخلق تصورات كما يفعل التسويق. مهمتها أن تبيّن ما هي الطبيعة الخلاقة للتصورات وقراءتها ومدى طولها ومستواه وتتميز عن العلم والمنطق.

في تاريخ الفلسفة يتداخل برغسون مع نيتشه، وكانط مع سبينوزا وبيكون مع فوكو. ويقف فرانسوا شاتيليه الفيلسوف الفرنسي الماركسي المعاصر المؤرخ للفكر الفلسفي، يقف وحده جامعاً بين بركليس وفردي، بين التنوير اليوناني، وموسيقى اللحن عند فردي، عقل اليونان وزمن الغرب. لايوجد تاريخ ولا زمن ولا تتالٍ أو توالٍ في «بركليس وفردي»، فلسفة فرانسوا شاتيليه في 1988.

كانت البداية في تاريخ الفلسفة «نيتشه والفلسفة» في 1962

لإعلان نهاية الفلسفة وبداية العدمية الشاملة. الفلسفة تدمر نفسها، وتهدم ما بنت حتى لا يبقى قيد عقلي أو تجريبي يمنع من التفلسف الحر خارج النسق. ويعود نيتشه من جديد في «نيتشه» عام 1965 باعتباره نموذج مفكري ما بعد الحداثة الأول لما به من قوة على الهدم، وقدرة على الرفض، ويتخللهما كانط في «الفلسفة النقدية لكانط» عام 1963. فالمعرفة تراجع إلى الوراء، وحساب للإمكانيات، وتتم عن طريق السلب، وشرطها الفراغ، فراغ المقولات.

ثم يظهر برغسون فيلسوف الحياة. لم يضع مذهباً ولكنه نقض كل منغلق، داعياً لكل منفتح، قضى على كل مذهب مثل سبينوزا وكانط وهيغل مثل كل فلاسفة الوجود. وما بعد الحداثة أيضاً ترفض المذهبية والانساق المغلقة. تسير في كل اتجاه وفي لا اتجاه، تتطوح مثل السكارى. البرغسونية عام 1966 عرض لأعمال الثلاثة الرئيسية وقراءة لها «محاولة في المعطيات البديهية للبرغسونية»، «المادة والذاكرة»، «التطور الخالق»، «الحدس» ويأتي في الدرجة الثانية بعد الديمومة ثانوي بالنسبة للديمومة، ومع ذلك يكون منهجاً حقيقياً، والديمومة تعددية لها منطقها الخاص ضد نظرية النسبية عند أينشتاين، وبالرغم من غياب النسق عند برغسون ودولوز إلاّ أن الأفكار الثلاثة الرئيسية، الديمومة والذاكرة والدافع الحيوي تتوالد من بعضها البعض.

ثم يكتشف بدايات العصور الحديثة عند سبينوزا وبيكون. ليس فكر سبينوزا، بل أشكال تعبيره اللغوية في «سبينوزا ومشكلة التعبير» في 1968، ويجعلها فلسفة عملية في «سبينوزا فلسفة عملية» في 1981، ويكتشف البداية الأخرى للعصور الحديثة عند

بيكون في «فرنسيس بيكون، منطق الإحساس» (جزأن) عام 1969، من أجل أن يجعل الإحساس بديلاً عن المنطق، وتصبح الفلسفة انطباعات عن العالم وليست تصورات له.

ثم يتناول نهاية العصور الحديثة في «فوكو» 1986 وبداية مقاربة جديدة للمعرفة في منطوق متمايز عن الكلمات والعبارات والقضايا، فالفكر قوة، ومنطق العلاقات علاقات قوة. تصبح المعرفة «عبور الخط» الخط الخارجي، من المركز إلى الهامش، من المعرفة إلى السياسي. إن موت الإنسان ليس حدثاً حزيناً ولا مصيبة بل هو تحول الفكر إلى شيء، والمعنى إلى كلمة، عود إلى الحياة البهيمية الأولى، من «الأرشيف» إلى «الدياغرام» وهو ما بدأه فوكو في «حفريات المعرفة» و«المراقبة والعقاب».

التفكير طوبوغرافيا تراثية أو تشكيلات تاريخية، من المنطوق إلى المرئي. الفكرة تخارج وليست تداخلاً، قوة وليست عزوفاً، إقدام وليست إجحاماً، مسار إلى العالم وليست انزلاقاً في عالم الذاتية. لقد مات الإنسان كما مات الإنسان المتميز، السوبرمان، انتهى عصر التنوير وانتهى عصر نيتشه، ولم يبقَ شيء يمكن البداية منه أو الانتهاء إليه.

وإذا كانت وظيفة تاريخ الفلسفة هو قراءتها من أجل الانتهاء إلى فلسفة تاريخ الفلسفة أو فلسفة الحضارة أو فلسفة التاريخ أو الفلسفة العامة أو الميتافيزيقا، فإن دولوز انتهى إلى فلسفة كالتي بدأ منها تاريخ الفلسفة (هي التجريبية الذاتية التي مثلتها الفلسفة الأنغلوسكسونية: بيكون ولوك وهوبز وهيوم). وذلك في كتابه «التجريبية والذاتية» عام 1953، وحاول تنظيرها في «منطق الحواس» في 1969. فالبداية نظرية المعرفة، ولكن النهاية شيء

آخر، ضد النمطية والتكرار والتشابه لصالح الاختلاف كما عبر عن ذلك في «الاختلاف والتكرار» في 1969، ثم في «العلية» *(le pli)* عام 1986، عكس ما تقصد إليه الهندسة من خطوط مستقيمة في «النافذة» *(L'épuisé)* وهو ما يسميه الصوفية «الفقد في مقابل الوجود» وأقرب إلى العدم منه إلى الوجود، وإلى المرض منه إلى الصحة وكما عبر عن ذلك مرة أخرى في «النقد والعبارة» عام 1993 كيف تخرج لغة من لغة، كيف تتخارج اللغة إلى ما وراء حدودها إشارة إلى الخارج وليست تعبيراً عن الداخل تعبيراً عن الأمراض النفسية ودافع الجنون؟ خارج اللغة هناك عامل من المعجزات والمسموعات، عالم غير لغوي هو الذي يجعل اللغة ممكنة. ولا فرق في ذلك بين لغة الفلسفة والأدب والفن، بين المفكرين والرسامين والموسيقيين مع دراسات تطبيقية على الأدب الغربي: الألماني والإنكليزي والأميركي خارج الأدب الفرنسي.

ولا يؤسس مذهباً جديداً متراكماً عبر تاريخ الفلسفة، فهو ضد المتحدثين الرسميين باسم المذاهب، سواء كانوا أصحابها أو أتباعها، روادها أو مريديها وكما كتب في «المتحدثون الرسميون» عام 1990.

وفي النقد الأدبي كتب «مارسيل بروست والعلامات» عام 1964 باحثاً عن الزمن الضائع، ومحولاً التاريخ إلى ذاكرة، واللغة إلى علامات. فالأدب لا واقع له نشأ منه، بل أنه يدل على العالم النفسي للأديب. لذلك كتب «تقديم ساشيه مازوش» عام 1967 محللاً عقدة المازوشية، لذة تعذيب الذات. فالعالم خداع. ووجد تطبيق ذلك في السينما. فكتب «الصورة ـ الحركة» عام 1983 ثم «الصورة ـ الزمان» عام 1985 ليحلل خداع السينما

للزمان والمكان عن طريق خداع الحواس. فالعالم الخارجي هو ما يبقى في الذهن منه.

«الصورة الحركة» ليست دراسة لتاريخ السينما بل محاولة لتصنيف الصور والعلامات كما تظهر في السينما مثل الصورة ـ الإدراك، والصورة ـ الانفعال، والصورة ـ الفعل. وهي علامات غير لغوية، النور والظلام، والأبيض والأسود. لغة السينما قسمات الوجه في فضاء وهمي. السينمائيون مثل المصورين والمهندسين والموسيقيين والمفكرين، يتعاملون مع فضاءات بديلة، اللون، والخط، والإيقاع، والتصور.

العالم السينمائي سمعي وبصري وليس عالماً ذهنياً تصورياً. والفكر أولى أن يتحول من فضائه التصوري القديم إلى فضاء الصورة والصوت. والإنسان يعيش في عالم الظلام وهو عالم وسيط بين التصورات الفارغة والانطباعات الحسية العمياء. سمّاه ديكارت الحركة والامتداد. وكانط الشيائية الترانسندنتالية، وهوسرل حالة الشيء أو الظل وسارتر الخيال. وهي منطقة يتصالح فيها الوجود والعدم لصالح العدم.

سياسات الرغبة

دراسة فلسفة دولوز السياسية

أنور مغيث[*]

انحصر اهتمام الفلسفة السياسية الكلاسيكية في موضوع البحث عن أفضل نظام لحكم البشر. وفي هذا الإطار جاءت جهود أفلاطون وأرسطو والفارابي، ولكن مع التحقق التاريخي للحداثة تغير موضوع اهتمام الفلسفة السياسية لينصب على البحث في الأسس التي يقوم عليها المجال السياسي كظاهرة إنسانية.

أصبحت نظرية العقد الاجتماعي نموذجاً بدأت الفلسفة السياسية في تكريسه والاقتداء به. وقد تفاوتت تجليات هذه النظرية من هيمنة مطلقة للدولة عند هوبز إلى أولوية الفرد عند جون لوك، وحتى نقد الإرادة الكلية عند جان جاك روسو، إلا أن هذه الأطروحات جميعاً قد دارت حول تأسيس الممارسة السياسية

(*) أستاذ الفلسفة السياسية ـ جامعة حلوان.

ووسائلها وغايتها؛ وعلى هذا المنوال سارت جهود كانط وجون ستيوارت مل وهيغل زمناً ومن بعده.

وقد واجه هذا التحديد للفلسفة السياسية أزمة كبرى مع قدوم الماركسية وازدياد تأثيرها الفكري، فلقد قضت الماركسية على الطابع النظري التأملي للفلسفة السياسية وحولته إلى مشروع عملي وحددت له غاية قصوى هي التحرير الإنساني، كما ربطت هذه الغاية بفكرة الثورة التي كان ينظر إليها في الفلسفة السياسية نظرة سلبية.

ونتيجة لتأثير الماركسية حدث استقطاب حاد في الفكر الفلسفي السياسي وأصبح إما انحيازاً للمشروع التحريري وإما دفاعاً عن الليبرالية، وتوارت خلف هذا الاستقطاب كل محاولات الفلسفة السياسية بمعناها التقليدي أو الحداثي.

وقد وصل هذا الاستقطاب إلى طريق مسدود، إذ أدّت الماركسية الرسمية إلى تكريس النموذج السوفياتي على المستوى الأممي وإلى الهيمنة النظرية للأحزاب الشيوعية في كل بلد على حدة، وهو أمر قد ضاق به الكثير من المفكرين الماركسيين أنفسهم. ومع انهيار الاتحاد السوفياتي أطلقت الليبرالية مقولة نهاية التاريخ التي تغلق باب الاجتهاد في وجه تأملات الفلسفة السياسية. إزاء هذا الوضع المأزوم تبدّت في الأفق ملامح نهضة جديدة للفلسفة السياسية، فعادت لتحتل مكانة مرموقة في الفكر الفلسفي في النصف الثاني من القرن العشرين.

البنيوية والفكر السياسي

في فرنسا كان الأدباء دائماً هم أصحاب المواقف السياسية التي تدافع عن القِيم الإنسانية، ولكن بعد الحرب العالمية الثانية

انتقلت هذه المهمة إلى الفلاسفة، ورغم أن كتابات هؤلاء الفلاسفة كانت نادراً ما تتعرض لقضايا الفلسفة السياسية، فقد تباروا جميعاً في اتخاذ المواقف العملية تجاه القضايا السياسية المطروحة والتي فرضتها طبيعة المرحلة التي تتسم بالحرب الباردة والتحرر من الاستعمار.

ويشير فانسان ديكومب إلى أهمية اتخاذ مواقف سياسية في المشهد الثقافي الفرنسي قائلاً: لقد كان الموقف السياسي للفيلسوف هو الذي يحدد المعنى الأخير لمجمل فلسفته[1]. وكان جان بول سارتر هو النموذج الأوضح لهذه الظاهرة الجديدة، لم يكن كتابه «الوجود والعدم» عام 1942 حاملاً لأي رسالة سياسية ولكن بعد تحرير فرنسا من الاحتلال النازي كتب «الوجودية نزعة إنسانية» وفيه تتضح ملامح الالتزام السياسي لديه حيث يرى أن «الإنسان هو مستقبل الإنسان». إن الإعلان العالمي لحقوق الإنسان والمواطن الصادر إبان الثورة الفرنسية 1789 ينبغي له بالفعل أن يكون عالمياً وأن يمتد إلى كل البشر، إن الديموقراطية والحرية والعدالة هي قيم كونية لكل البشر، ومن هنا جاء التقاؤه بالنزعة الأممية في الماركسية، وتبنيه لكثير من مواقف الحزب الشيوعي، كما انحاز إلى جانب المناضلين من أجل تحرير الجزائر وكتب في مقدمة كتاب «معذبو الأرض» لفرانز فانون أن العالم الثالث سوف يمد البشرية بالإنسان الجديد.

وفي منتصف الخمسينيات من القرن الماضي ظهرت أعمال عالم الأنثروبولوجيا كلود ليفي ستراوس لتعلن عن منهج جديد في

---

(1) Vincent Descombes, *Moderne Frensh philosophy*, Cambridge university press, 1980.

العلوم الاجتماعية وهو البنيوية. وكان ليفي ستراوس متحفظاً في اتخاذ مواقف سياسية علنية، وإذا كان قد عبر عن تأثره بالماركسية إلا أنه قدمها باعتبارها علماً لدراسة المجتمع وليست دليلاً للعمل السياسي.

وقدم ستراوس عدداً من الأطروحات العلمية كانت لها آثار سياسية عميقة. فلقد أظهرت البنيوية نسبية قيم الديموقراطية وحقوق الإنسان التي كان من المفترض أنها عالمية كما بينت ارتباطها بالثقافة الغربية، بل وأكثر من ذلك اعتبرت أن دعاوى نشر الديموقراطية والحضارة لم تكن إلا قناعاً لفرض السيطرة الغربية على العالم، وطالبت بحق الثقافات غير الغربية في الوجود وفي النمو الذاتي.

تحت تأثير البنيوية بدا الالتزام بقضايا الشعوب انطلاقاً من قِيم إنسانية عالمية أمراً عبثياً. استخدم ستراوس موهبته البلاغية في الحديث عن الجمال والكرامة والاختلاف الذي لا يمكن تجاوزه لثقافات العالم الثالث[2]. ولكن من جهة أخرى، بدا الأمر أن هذه النسبية قد تؤدي إلى نزعة رومانسية جديدة تعمل على تحديد أي تناول نقدي لأشكال البطش والسيطرة التي قد توجد في الثقافات غير الأوروبية وتشجع على اللامبالاة تجاه قضايا الشعوب.

وجاءت ثورة الشباب في 1968، وبدت ملامح التزام سياسي من نوع جديد في التشكل، التزام يختلف عن المناداة

---

(2) Mark lilla, *the politics of Derrida, in the New York review of books*, june 1998, p.37.

بتعميم قِيم الديموقراطية الغربية في العالم والمنطقة من النزعة الإنسانية، كما يختلف عن اللامبالاة البنيوية تجاه الممارسات التي تحدث خارج العالم الأوروبي.

وصار هناك التزام سياسي يحتفي فلسفياً بكل ما عملت الثقافة الغربية على تهميشه داخل أوروبا أو خارجها وظهر لون جديد من المواقف السياسية لدى الفلاسفة كان أهم المعبرين عنه ميشيل فوكو وجاك دريدا وجيل دولوز.

جيل دولوز في الفلسفة المعاصرة

يصف الفيلسوف الفرنسي آلان باديو معاصره دولوز قائلاً: «لم يكن دولوز بنيوياً ولا ظاهرياتياً ولا هايدغرياً ولا مستورداً للفلسفة التحليلية الأنغلو ـ أميركية، كما أنه لم يكن مفكراً ليبرالياً ولا أخلاقياً مدافعاً عن حقوق الإنسان، لقد كان قطباً وحده[3]، وبالرغم من هذا لم تكن صلة دولوز مقطوعة بتاريخ الفلسفة بل أن جزءاً من شهرته اعتمد على قراءته المبتكرة للفلاسفة السابقين، وقدم أعمالاً هامة في تحليل فلسفات سبينوزا وليبنتز وهيوم وكانط ونيتشه وبرغسون وفوكو، وهذه الأعمال وثيقة الصلة بآرائه الفلسفية، بل أنه قد اتهم بأنه يتذرع بأعلام الفلاسفة ليعبر عن فلسفته الخاصة، ولهذا يخرج الفلاسفة معه في صورة غير متوقعة ربما تناقض الصورة المألوفة عنهم، ويدافع دولوز عن أسلوبه في تناول الفلاسفة السابقين معتبراً أن أفضل طريقة لإثارة الاهتمام

(3) Alain Badiou, *la clameur de l'être*, paris Hachehe, 1997, p.141.

بالفلسفة القديمة وإبراز خصوبتها هو مواجهتها بمشاكلنا المعاصرة. فهذا، من وجهة نظره أفضل من الطريقة العقيمة التي يتم فيها التعامل مع أفكار الفيلسوف على أنها مجموعة من المعتقدات التي ينبغي حمايتها من التحريف والتغيير، وقصر الغاية من البحث في تاريخ الفلسفة على عرض آراء الفيلسوف في صورتها الأصلية كما كان يريدها صاحبها.

ولهذا يقول: «نحن لا نقدم شيئاً إيجابياً وحتى لا شيء على الإطلاق في مجال النقد أو التاريخ، عندما نكتفي بالإلماح إلى مفاهيم قديمة جاهزة شبيهة بالهياكل موجهة نحو إرهاب كل إبداع، دون أن نلحظ أن قدماء الفلاسفة الذين نعزو إليهم هذه المفاهيم، إنما كانوا يفعلون سابقاً ما يحاول البعض أن يمنعه عن المفكرين المعاصرين: فقد كانوا يبدعون مفاهيم (...) حتى إن تاريخ الفلسفة عينه يمكن أن يغدو عديم الأهمية إذا لم يعزم على إيقاظ مفهوم نائم، ويعيد تحريكه فوق مسرح جديد حتى وإن جعله ذلك ينقلب ضد ذاته»[4].

لم يفقد دولوز يوماً ثقته بالفلسفة ولا بدورها في تحرير الإنسان ولهذا رفض بشدة بعض المقولات الشائعة الموروثة من هيغل وهايدغر مثل «نهاية الفلسفة» و«تجاوز الميتافيزيقا»، كما رفض الدخول في أي جدل بشأنها واعتبرها «تخريفاً مثيراً للضجر». إن ما يضمن للفلسفة استمرارها من وجهة نظر دولوز هي أنها تقوم دائماً بمهمة لايمكن للعلم أو الفن أن يحلا محلها

(4) جيل دولوز، فليكس غاتاري، ما هي الفلسفة؟ ترجمة: مطاع صفدي، بيروت، مركز الإنماء العربي، 1997، ص50.

فيها وهي ابتكار المفاهيم، ولهذا السبب وضع دولوز نصب عينيه مهمة تحرير الفلسفة من وطأة العلوم التي تحكمت فيها في النصف الثاني من القرن العشرين مثل اللغويات وعلم النفس والأنثروبولوجيا.

إن الفلسفة مع دولوز تعود إلى قضاياها ومناهجها الخاصة، ويرى دولوز دائماً في نفسه فيلسوفاً كلاسيكياً، ويأتي التجديد والحيوية للفلسفة من نوعية الأسئلة التي نطرحها عليها والمتعلقة بهموم العصر.

لدولوز أسلوب مميز في الكتابة الفلسفية، فما إن نبدأ القراءة في عمل من أعماله حتى نشعر بالتشتت وبأن النص لا يتقدم في اتجاه معين بل يذهب بنا في جميع الاتجاهات، وفي داخل النص تتولد المفاهيم في إيقاع متواتر وسريع، فما إن نشعر بأننا كدنا ندرك دلالة مفهوم معين حتى نجده نفسه قد تفرع وتشعب إلى مفاهيم صغرى متنوعة، ولكن هذه الخطوط المتشعبة لا تلبث أن تلتقي عند نهاية القراءة.

إن فلسفة دولوز لا تعمل وفق نموذج البناء الخطي، ولكن وفق نموذج الشبكة التي يؤدي أي خط فيها للالتقاء بباقي الخطوط. كما يقدم دولوز فكراً متعدد المراكز بحيث يصعب تحديد موضوع رئيسي يشغله ولهذا نلاحظ تنوعاً في العناوين التي يختارها الباحثون لتوصيف فلسفة دولوز، تنوع يصل بها إلى حد التضارب أحياناً، فهي تسمى «فلسفة الكثرة»، و«فلسفة الحدث»، و«الترانسندنتالية الإمبريقية»، و«فلسفة المحايثة»... إلخ. لكننا في قلب الخضم الصاخب لفلسفته يمكننا أن نبرز بعض المعالم التي يحرص دولوز على تأكيدها أكثر من مرة.

نقد التمثيل

التمثيل هو المفهوم السائد عن الفكر في مجمل تاريخ الفلسفة ويقوم على اعتبار أن المفاهيم هي تصورات أو تمثيلات لموضوعات في الواقع، ويعرف دولوز التمثيل بأنه أولوية الهوية في عملية التفكير وبأنه ملائم لمولد الميتافيزيقا الذي واكب الفلسفة الأفلاطونية، ويفترض التمثيل أنه يبدأ في الفكر بلا مصادرات، بالضبط كما كان ديكارت يتصور نفسه في رحلته للبحث عن اليقين، ولكن دولوز يرى أن التمثيل قائم على مجموعة من المصادرات التي لا يمكن إثباتها، فالتمثيل يتصور أنه قائم على ملكة الحس السليم التي تتجه بطبيعتها إلى ما هو حق وهذا أيضاً هو هدف الإرادة الطيبة للمفكر نفسه.

كما يقوم التمثيل على مصادرة مؤداها أن الخطأ هو المغامرة السيئة الوحيدة للفكر ويتجاهل مغامرات سيئة أخرى كالحماقة والتفاهة والانحطاط... ثم إن التمثيل يجعل الفكر يأخذ شكل القضية الحملية التي تقبل الصدق والكذب ويستبعد بالتالي الحماقة والتفاهة والانحطاط وهي أيضاً مغامرات تتعلق بجوهر الفكر[5]. الخطر إذاً، في اعتبارنا التمثيل مرادفاً للفكر هو أنه يدعونا لاستبعاد وتهميش ما لا يقوم التمثيل على إدراكه وهو الاختلاف.

لو نظرنا إلى الاختلاف في إطار التمثيل لا يحضر في المعنى الشائع الذي يرى في الاختلاف مجرد تمييز بين هويتين محددتين

(5) Gilles Deleuze, *Difference et Repetetion*, paris P.U.F. 1968, pp.170-213.

سلفاً، ولكن دولوز يرى الاختلاف سابقاً على تحديد أي هوية، فهو الذي يؤسس الهويات ولا يتأسس عليها. وأولوية الاختلاف على الهوية تجعل الوجود صيرورة وتجعل المعنى مرتبطاً بالحدث وليس بالشيء، بمعنى آخر، إن «الفعل هو الذي يحمل المعنى وليس الصفة»[6].

واعتبار التمثيل مرادفاً للفكر يقودنا إلى مأزق آخر فهو يقتضي افتراض وجود ذات تنتج التمثلات على غرار الذات الديكارتية، ولكن دولوز يرى أنه «لا توجد الذات بشكل مسبق ولا تنتج التمثلات التي تشكّل العالم، بل على العكس هي منتج للألعاب المتعددة للواقع وللمحايثة، لقد نشأت من سلاسل من التركيبات السلبية»[7].

ويرى دولوز أن الكوجيتو الديكارتي قائم على عملية عزل أنطولوجي للذات وتحديدها للوجود فهو ينطلق من استقلال الذات وتحديدها للوجود. ولكن، «عبارة أنا أفكر»، لا ينبغي أن تفهم كنشاط مقصود وإرادي وهادف للإنسان ولكن كانفعال لأنا سلبي يشعر أن فكره وعقله الذي يسمح له بأن يقول «أنا» يمارس داخله ويمارس عليه ولكن لا يمارس بواسطته. فالأنا في حقيقة الأمر متصدع تخترقه تشققات يحدثها الزمن والأحداث اللذان يفرضان عليه فرضاً.

---

(6) Josegie, *«un tournant dans la pensse de Deleuze»* in Gilles Deuleuze, une vie philosophique. Dir Erie Alliez, Institut synthelabo, Robinson, 1998, p.71.

(7) Roger-pol Droit, *Em compagnie des philosophes paris,* Odil Jacob, 1998, p.301.

لقد ارتبط الدفاع عن الحرية في تاريخ الفلسفة بفرضية وحدة الذات وفاعليتها وهو ما قد يجعل من إطاحة دولوز بالذات إطاحته بالحرية نفسها، ولكن دولوز لا يرتد بالحرية إلى الذات وإنما يرتد بها إلى الرغبة، ولكن هذه الرغبة بدورها لا ترتبط بذات معيّنة وإنما يرجعها إلى مجال سابق على تحديد الإنسان كشخص أو كفرد «إن تحلل الذات هو الموضوع الرئيسي للفلسفة في النصف الأخير للقرن العشرين. ويتم عند دولوز فيما يسميه ما قبل الشخصي، فهو مجال تتكون فيه الذات وتتحلل أيضاً وهو أيضاً المجال الذي توجد فيه الحرية. وهو ليس مجال ما هو فردي وما هو شخصي»[8]؛ هذا المجال هو الذي يسميه دولوز «الجسد بلا أعضاء»؛ فالأعضاء تنظيم للجسد ولكن الرغبة تنشأ في الجسد قبل هذا التنظيم وتبرز من خلال تدفقات (Flux) يسعى المجتمع بعد ذلك إلى تنظيمها وتقنينها والتحكم فيها. يحدد المقام الحيوي والمركزي لمفهوم الرغبة معركة دولوز الثانية وهي مع التحليل النفسي.

نقد التحليل النفسي

لقد كان دولوز في كتاباته الأولى يهتم بمفهوم الرغبة اهتماماً خاصاً، ولكن لقاءه بالمحلل النفسي فيلكس غاتاري بعد أحداث 1968 في فرنسا جعل فكره يخرج من الإطار الفلسفي التأملي إلى مناطق جديدة أكثر عينية كالتحليل النفسي والسياسة.

---

(8) C. Colwell, «Deleuze and the pre personal», in philosphy today, N,41, 4 summer 1997, p.18.

يعتبر دولوز مع غاتاري في كتابهما «ضد أوديب» أن التحليل النفسي الفرويدي ليس إلا وسيلة في يد الرأسمالية، فهو عبارة عن عملية ملاحقة للرغبة من أجل السيطرة عليها والتحكم فيها؛ وتتجلى عملية تدعيم التحليل النفسي للرأسمالية في مجموعة من التعريفات والإجراءات التي يتناول من خلالها مفهوم الرغبة: يتبنى التحليل نفس تعريف أفلاطون للرغبة باعتبارها فقدان (manque) ولكنها في حقيقة الأمر ـ من وجهة نظر دولوز ـ إنتاج (production)، ويجعل التحليل النفسي الرغبة مرتبطة بالجنس فقط كما يجعل اللذة هي هدف الرغبة وغايتها بحيث يكون الحصول على اللذة تخلصاً من الرغبة، ويجعل التحليل النفسي الرغبة محصورة في الإطار العائلي القائم على تعميم عقدة أوديب، وبالتالي يقوم بتهميش الدور الأكبر للمجتمع في عملية خلق الرغبة ودور الدولة في عملية الكبت.

ولقد وصلت عملية التضامن بين التحليل النفسي والرأسمالية لمواجهة الرغبة وتشويهها وحصرها إلى أن أصبحت «أريكة المحلل النفسي هي المكان الوحيد لمواجهة الواقع، هي الأرض الأخيرة للإنسان الأوروبي في عالم اليوم»[9].

تحليل الرأسمالية

يقترن علم النفس بالسياسة وبالرؤية التاريخية لتشكيل ملامح الفلسفة السياسية عند جيل دولوز. ومبرر الحضور القوي لعلم

---

(9) Cours de Deleuze sur l'Anti-Oedipe au 16/11/1971 in Deleuze web www.imagenet.fr.

النفس من خلال مفهوم الرغبة وموقعه المركزي في فلسفة دولوز. وتعبر الرغبة عن نفسها من خلال مجموعة من التدفقات تظهر في مجالين: الجسد بلا أعضاء والمجال الاجتماعي (Socius) وهذا المجال الأخير هو الذي يضعها في صلة مباشرة مع السياسة.

فالنظام الاجتماعي كان يسعى دائماً لوضع شفرات على كافة تدفقات الرغبة وهو ما يعني عملياً القيام بمحاولات تحجيمها. ولكن الرأسمالية تتميز بأنها تفك شفرة التدفقات وتسمح لها بالجريان على السطح الاجتماعي، ولا يعني ذلك أن الرأسمالية تقوم بتحرير الرغبة في إطار تقعيدي (Axiomatique) يسمح بإعادة توظيفها أي في إطار المنظومة الرأسمالية العامة، ويلعب التحليل النفسي دوراً رئيسياً في إنجاز عملية التوطين هذه، وهذه العملية ذاتها هي التي تؤدي إلى انتشار الشيزوفرينيا في المجال الاجتماعي، الشيزوفرينيا مثلها مثل الرأسمالية تقوم بفك شفرة تدفقات الرغبة وإطلاقها، ولكن الشيزوفرينيا تتميز بغياب الإطار المعياري الذي تتوطن فيه التدفقات. وبالتالي تكون هي الأساس الذي تنطلق منه النزعات الثورية المواجهة للرأسمالية؛ ولتوضيح الفارق بين الشيزوفرينيا والرأسمالية يقول دولوز: «إن الشيزوفرينيا تميل إلى جانب الرغبة، أما الرأسمالية فتميل إلى جانب غريزة الموت التي تسحق الرغبة وتدفع بها إلى الإطار التقعيدي المميت، ولذا فالرأسمالية هي أكثر التشكيلات الاجتماعية قسوة»[10] هكذا تكون الرغبة هي اللغم الكامن في قلب الرأسمالية وتكون الشيزوفرينيا وسيلة تفجير هذا اللغم.

---

(10) Deleuze, Guattari, *L'Anti-Oedipe*, Paris Minuit, 1972, p.347.

دولوز وماركس

لم تكن السياسية هماً واضحاً في كتابات دولوز في عقدي الخمسينيات والستينيات من القرن العشرين، ولكنها أصبحت الهم الرئيسي الذي يشغل أغلب أعماله بعد هذا التاريخ، ومنذ كتابه «ضد أوديب» الصادر عام 1973. «ضد أوديب كان بأسره كتاباً في الفلسفة السياسية»[11]. يشير دولوز بذلك إلى تحول اهتمامه من مباحث الوجود والمعرفة إلى الفلسفة السياسية ذات الطابع العملي المشتبك مع القضايا الراهنة والتجليات السياسية المعاصرة وعلى رأسها ظاهرة الرأسمالية، ولعل هذا التناول النقدي للرأسمالية هو الذي يدفع إلى البحث عما بين فكر دولوز وفكر ماركس من أواصر.

يقول دولوز نفسه: «أعتقد أننا، أنا وفيليكس غاتاري، قد بقينا ماركسيين، ربما كل بطريقته. ذلك لأننا نعتقد بأن ثمة فلسفة سياسية لا يكون مركزها هو تحليل الرأسمالية وتطوراتها، إن أكثر ما يهمنا لدى ماركس هو تحليل الرأسمالية كنظام كامن لا يتوقف عن إزاحة حدوده الخاصة، والتي يجدها دائماً تمتد إلى مستوى أكبر لأنها هي رأس المال نفسه»[12].

ولكن قراءة متأنية لأعمال دولوز السياسية توضح أن التأثير المتأخر لماركس عليه كان سطحياً؛ والسطحية صفة يحبذها دولوز انطلاقاً من فلسفته في الوجود التي ترى أنه لا شيء يحدث في

---

(11) Deleuze, *pourparlers*, Paris, Minuit, 1990, p.230.

(12) *Ibid*, p.282.

الأعماق، فالأحداث كلها تحدث على السطح. يرى دولوز أن المشكلة السياسية الأساسية لم تعد كما كان الحال عند بداية الحداثة، هي مشكلة الحق والحرية في مواجهة الظلم والهيمنة وإنما يتبدى الملمح الأول للمشكلة الأساسية في كونها أصبحت ـ وفي هذا يتفق مع ماركس ـ هي التحكم في التدفقات (سلع ـ رؤوس أموال ـ بشر.. إلخ). أما الحق فهو ليس إلا شكلاً من أشكال العنف مرتبطاً بالدولة، ولهذا لا يمكن له أن يكون مراقباً على الدولة لأنه أحد توابعها، وبالتالي فدولة سيادة القانون شكل من أشكال الدولة في عهد الرأسمالية العالمية، إلى جانب أشكال أخرى مثل الفاشية والشمولية وهذه الأشكال يحل بعضها محل الآخر عند اللزوم حسب حاجة الرأسمالية.

أما الملمح الثاني للمشكلة السياسية الأساسية ـ وفي هذا يختلف مع ماركس ـ فهو استبعاد كل فكرة عن التقدم وعن التاريخ وتطوره الخطي وكذلك استبعاد أن تكون الحرية هي غاية التاريخ الإنساني، وكل هذا ينبع من رفض دولوز للتميز التراقبي بين التشكيلات الاجتماعية عبر التاريخ، وهنا يقدم دولوز مفهوماً مختلفاً للدولة عما قدّمه ماركس فهو يرى أن هناك باستمرار تعايش وتضامن متبادل بين الدولة الحديثة والدولة القديمة (الاستبداد الشرقي)، بل أنه في التحليل الأخير «لا توجد سوى دولة واحدة منذ البدء (Verstaat) فالدولة وجدت بشكل كامل ومرة واحدة»[13].

(13) Deleuze, Guattari, *Mille plateux*, Paris Minuit, 1980, p.190.

ولعل أكبر دليل على هذا الثبات البنيوي والاستمرارية الوظيفية لكافة أشكال الدولة هو أننا لو قارنا بين أبرز شكلين للدولة المعاصرة وهما الاشتراكية والديموقراطية والدولة الشمولية لوجدنا أن الفارق المظهري يتضاءل أمام وحدة الغاية. إذ تقوم دولة الاشتراكية الديموقراطية بمضاعفة القواعد (axiomes) لاستيعاب الأوضاع الجديدة (المراهقين ـ النساء ـ كبار السن...) من أجل تنظيم للسوق الداخلية يسمح بالاندماج مع مقتضيات السوق الخارجية، والتحكم في التدفقات، هنا يتم عن طريق مضاعفة القواعد الموجهة، أما الشمولية فإنها تسحب القواعد... إن عملية السحب هي مواجهة مع حدود الرأسمالية، وعملية المضاعفة هي إزاحة لها[14]. إن كلتا الدولتين مشغولتان بحماية النظام الرأسمالي من الغرق تحت فيضانات الرغبة التي تحررها الشيزوفرينيا.

ويميّز دولوز بين نزعتين تجاه النظام الرأسمالي: نزعة تلحق الظواهر الصغرى بالنظم الكبرى وهي نزعة بارانويا رجعية، ونزعة تلحق النظم الكبرى بالظواهر الصغرى وهي نزعة شيزوفرينية ثورية. ونصل من هذا التحليل إلى أنه في فلسفة جيل دولوز السياسية يخلي فن حكم البشر، أي فن تنظيم المجتمع بواسطة الدولة مكانه لصالح شكل جديد من النشاط النقدي والممارسة الثورية يمكن أن نطلق عليه السياسيات الصغرى أو النومادولوجيا.

---

(14) *Ibid*, p.577.

كيمياء التغيير الثوري

يقتضي النقد الجذري للرأسمالية البحث عن إمكانيات تجاوزها أو على الأقل مواجهتها. ولقد كرست الماركسية تصوراً للتغيير الثوري تتفق مدارسها المختلفة على خطوطه العريضة، وهو يقدم التغيير الثوري باعتباره برنامجاً أو خطة ذات خطوات معينة، وباعتباره مشروعاً يتحقق في المستقبل نتيجة لجهد تراكمي. ويعتمد التغيير الثوري في الماركسية على قوى اجتماعية محددة يدفعها الاغتراب أو الاستغلال الذي تتعرض له إلى تحقيق هذا المشروع. ويستهدف الاستيلاء على السلطة أو على جهاز الدولة ذاتها أي شروط التفاوت الطبقي، وهو ما سيؤدي في النهاية إلى اضمحلال الدولة.

ويختلف تصور التغيير الثوري عند دولوز عن التصور الماركسي اختلافاً كبيراً. فالتغيير الثوري ليست خطة وضعت من تصميم إرادة عاقلة، وهو ممارسة يومية وليست مشروعاً يتحقق في التاريخ، كما أن الاستغلال ليس هو الحافز على الثورة ولكنه تدفق الرغبة مما يجعلها ليست وقفاً على قوى اجتماعية بعينها. وفي النهاية لا تستهدف بأي حال الوصول إلى سلطة الدولة.

لا يتم التغيير الثوري إذاً، وفق تخطيط نظري مسبق قابل للتنفيذ ولكنه يتم من خلال انبثاقات عفوية في المجال الاجتماعي لا تتسم بالاستمرارية بل هي عابرة تشتعل وتخبو بلا حساب. وانطلاقاً من تصوره بأن مهمة الفلسفة هي ابتكار المفاهيم حاول دولوز الإحاطة بظاهرة التغيير الثوري في المجتمع الرأسمالي من خلال مجموعة من المفاهيم المبتكرة مثل: الجذمور، والرحال،

والسياسات الصغرى. وهذه المفاهيم لا تشير إلى كيانات مستقلة ومميزة بعضها عن البعض، كما أنها في الوقت نفسه ليست مترادفات. إنها إشارة إلى عناصر تتداخل وتمتزج بصورة كيميائية لتكون مركباً قادراً على خلخلة الإطار التقعيدي للرأسمالية.

الجذامير

الجذمور (Rhizome) هو جزء يقطع من ساق بعض النباتات ويستخدم في إعادة إنباتها. وقد استخدم دولوز هذا المجاز كثيراً في كتابيه الأخيرين «السهول الألف» و«ما هي الفلسفة؟». لأن هذا المجاز يحقق عند دولوز إشارة كثيفة الدلالة إلى أفكار طالما نادى بها دولوز. فهو يشير إلى ضرورة التخلص من نزعة البحث عن الجذور أو العودة إلى الأصول أو لحظة الميلاد الأولى (الجذر ـ البذرة)، وكذلك يشير إلى التخلص من الولع بالوصول إلى النهايات وتحقيق الغايات (الثمرة ـ البذرة) ولهذا كانت حملته على ولع هايدغر ببواكير الفكر اليوناني وفي الوقت نفسه حملته على تبني الفلاسفة الفرنسيين للمقولة الهيغيلية حول نهاية الفلسفة.

والجذمور أيضاً تلخيص لشعاره «فلنبدأ من الوسط»، ويتميّز الجذمور عن الشجرة وعن البذرة وعن الجذر في أنه يحقق ثلاثة شروط أساسية وهي: الاتصال والغيرية والتعددية التي لا تميل لأصل يجمعها. ويرى دولوز أن اللغات كلها قد تكوّنت طبقاً لهذه الآلية. عندما نتصور الفكر مع صورة الجذمور فإن هذه الصورة تكسب الفكر ديناميكية وقدرة على التوليد.

إن مفهوم الجذمور في السياسة يقف بالضرورة ضد النزعات الأصولية كما يقف ضد فكرة تأسيس عهد جديد على أنقاض

الماضي أو ما يسمى بالصفحة الجديدة (Table rase) التي تبدأ صبيحة الثورات السياسية. إن التجديد ينطلق من قلب ما هو موجود كما يتخذ شكل الجهد الجماعي القائم على تنسيق الجهود الفردية في شكل شبكة (réseau) وليس في شكل تنظيم تراتبي. وتتبدى الملامح السياسية لفكرة الجذمور في هذا النداء الذي يوجهه دولوز لكل الطامحين في تحرير رغباتهم: «كونوا جذامير ولا تكونوا جذوراً، الشجرة نسب أما الجذمور فهو خلف، الشجرة تفرض فعل الكينونة بين الموضوع والمحمول أما الجذمور فيفترض حرف العطف. لا داعي للبدء في شيء أو الانتهاء منه، فقط يحسن الخروج والدخول. إن الوسط ليس نقطة بين طرفيه ولكنه اتجاه عمودي وحركة اختراقية تأخذ الطرفين في غمارها»[15].

الرحال

كان يحلو لدولوز أن يطلق على نفسه الفيلسوف الرحال (Nomade)، مشيراً إلى اختياره العمدي لعدم الاستقرار في مذهب معين وعدم الانكباب على قضية بعينها. وقد استلهم دولوز هذه التسمية من إشارة كانط في كتاب «نقد العقل الخالص» إلى دخول نزعة الشك في الفكر اليوناني وهدم المقولات الراسخة في الميتافيزيقا على يد البدو أو الرحل.

«لقد كانت مملكة الميتافيزيقا في البدء استبدادية ثم أوقعتها

---

(15) *Ibid*, p.30.

حروب طاحنة في فوضى كاملة، وجاء الشكاك وهم نوع من الرحل الذين يمقتون كل استقرار على الأرض ليقطعوا الرباط الاجتماعي»[16].

إن السطح الاجتماعي عند دولوز هو مكان التقاء مجموعة متشابكة من الخطوط يسعى النظام الاجتماعي أن يضعها داخل إطار تقعيدي معين عن طريق القيام بعملية توطين (territorialisation). والرحال يبحث في هذا السطح عن الخطوط التي تمكنه من الهرب من هذا الإطار التقعيدي، ولهذا فهو يواجه التوطين بعمليات ترحيل (déterritorialisation) مستمرة.

هذه الآلية تعمل في مجال السياسة كما تعمل في مجال الأدب والفن. فالفن ـ على سبيل المثال في نظر دولوز ـ هو مفهوم بلا مدلول أو بلا ماصدقات، فنحن لا نستطيع أن نحدد سمات جوهرية تميز ما هو فني، أو نشير إلى موضوعات بعينها باعتبارها موضوعات فنية. إن الفن لا يصبح فناً إلا إذا أتاح القيام بعملية ترحيل أو خروج عن الإطار التقعيدي أي إذا أصبح خطوطاً للإفلات (Lignes de fuite). ولا يعني هذا التعريف أن الفن ملجأ يحتمي به الإنسان من سطوة النظام الاجتماعي أو أننا بصدد نزعة للانسحاب من الحياة والاحتماء بالفن كما هو الحال عند أدورنو، ولكن خطوط الإفلات عند دولوز لن تصبح خطوطاً حقيقية للإفلات إلا بقدرتها على مواجهة النظام العام وعلى تغيير

---

(16) Kant *Critique de la raison Pure Paris,* Gf, Flammarin, 1976, p.30.

الإطار التقعيدي. وطبقاً لهذا التصور لا يكون الفن الثوري هو أحد ألوان الفن أو أحد تجلياته الفرعية، بل أن الفن بطبيعته ثوري، والفنانون بطبيعتهم رحل يبحثون بلا كلل عن خطوط للإفلات.

ولقد كان الرحل دوماً هم الخارجون على سلطة الدولة وكانوا محاربين كباراً. ولهذا يرتبط مفهوم الرحل دائماً عند دولوز بمفهوم آلة الحرب (Machine de guerre) ولا يشير هذا التعبير إلى الحرب بمفهومها التقليدي «فالحرب لا تحدث إلا عندما تحتكر الدولة آلة الحرب»(17).

وهنا يحدث إلغاء للإبداع وتنهار قوة الابتكار، أما آلة الحرب عند الرحل فهدفها خلق مجال أملس تنطلق فيه عمليات الترحيل في مواجهة المجال المخدّد (Strié) الذي يصوغه النظام الاجتماعي ليوطن في ثنياته تدفقات الرغبة. إن آلة الحرب هي إذاً، نوع من المقاومة السياسية لجهاز الدولة ولكنه نمط جديد يختلف عن نمط المشروعات الثورية الكبرى في القرن التاسع عشر. نمط لا يعرف اتجاهاً محدداً ولا يقتصر على مجال بعينه، يواجه الدولة ولا يطمح إليها. وتأثراً بدولوز تطلق مجموعات مختلفة في مجالات الموسيقى أو السياسة أو الطب البديل وغيرها، على نفسها اسم الرحل في إشارة إلى المقاومة التي تنبثق من كل مكان.

---

(17) Deleuze, Muattaris, *Mille Plateux, op.cit.*, p.380.

السياسات الصغرى

ينطلق دولوز من تمييز تقوم به الفيزياء المعاصرة بين المجال الكتلي (Molaire) والمجال الذري (Moléculaire). يقابل هذا التمييز في المجال الاجتماعي تمييزاً بين السياسات الكبرى التي تهدف إلى السيطرة وإلى الصياغة الشاملة للمجال الاجتماعي وبين السياسات الصغرى أو الذرية التي تقوم بها مجموعات صغيرة تبحث عن خطوط الإفلات، وفي واقع الأمر «إن ما يصنع التاريخ الحقيقي لا يحدث على المستوى الكتلي بل يتم على المستوى الذري»[18].

ولقد زاد تطور الرأسمالية نفسها من فاعلية المقاومة على المستوى الذري، وذلك لأنها انتقلت من منطق الانضباط (discipline) السائد في القرن التاسع عشر والنصف الأول من القرن العشرين إلى منطق التحكم (Contrôle). ويقصد بالانضباط عملية إخضاع النظام الاجتماعي للإفراد عن طريق مجموعة من المؤسسات مثل الأسرة والمصنع والمدرسة والجيش ومعاقبة الخارجين على الانضباط بالحبس. ولكن التطور الاقتصادي للرأسمالية أدى إلى شكل جديد من أشكال الإخضاع أكثر انتشاراً وأقل ظهوراً وهو التحكم؛ «إن التسويق (marketing) هو الآن أداة التحكم الاجتماعي، ويشكل جنساً جديداً من السادة أكثر صلفاً. التحكم يتم على مدى قصير وبدورة سريعة ولكنه مستمر وغير

---

(18) Philippe Mengue, *Gilles Deleuze ou le systeme du multiple,* paris, Kime, 1994, p.196.

محدود أما الانضباط فمدته طويلة، لا نهائي ومتقطع. الإنسان لم يعد هو الإنسان المحبوس ولكن الإنسان المديون. صحيح أن الرأسمالية قد أبقت على بؤس ثلاثة أرباع البشرية، وهم شديدو الفقر لدرجة يصعب معها أن يستدينوا وكثيرو العدد لدرجة يصعب معها حبسهم: إن التحكم لن يكون عليه فقط مواجهة اختفاء الحدود ولكن أيضاً انفجار العشوائيات والغيتو»[19].

الانتقال الاضطراري من منطق الانضباط إلى منطق التحكم من شأنه أن يجعل أزمات الرأسمالية أكثر عمقاً وأصعب إدارة، كما أن من شأنه أيضاً توسيع قاعدة الراغبين في مواجهة الرأسمالية، فيلاحظ دولوز أن العديد من الخيوط قد بدأ يفلت من قبضة الدولة: 1 ـ تحديد أراضيها، 2 ـ آليات الإذعان الاقتصادي (سمات جديدة للبطالة والتضخم...)، 3ـ عمليات التنظير الأساسية (أزمة المدرسة، والنقابات، والجيش، والنساء...)، 4 ـ طبيعة المطالب التي أصبحت كيفية وليست كمية (نوعية الحياة بدلاً من مستوى المعيشة). كل هذا يشكل ما يمكن أن نسميه الحق في الرغبة[20].

يستهدف دولوز من هذا الرصد للرأسمالية المتأخرة التمهيد لطرح منطقه في التغيير الثوري والتبرير لاختلافه عن المشروعات الثورية الموروثة عن الماركسية. ويحدد ملامح هذا التغيير قائلاً: «ليس من المدهش أن كل أنواع القضايا العرقية واللغوية والأقلية والإقليمية والجنسية والشبابية تنبثق، ليس فقط كنزعات ماضوية

---

(19) Deleuze, *pourparlers, op. cit., p.246.*

(20) Deleuze, *Dialoluges*, paris, Flammarion, 1996, p.175.

ولكن في شكل ثورية راهنة تضع، بصورة شاملة، موضع المساءلة كلاً من الاقتصاد المعولم وترتيبات الدولة القومية. بدلاً من أن نراهن على الاستحالة الخالدة للثورة وعلى عودة الفاشية (..) لماذا لا نتصور أن نمطاً جديداً للثورة في طريقه لأن يكون ممكناً[21].

نحن إذاً، أمام ثورة تتسم بالتشظي ولا تسعى إلى تجاوزه لأن هذه الأقليات وإن كانت تخلخل دعائم الرأسمالية إلا أنها تظل أقليات لا تسعى للهيمنة ولا تحمل برنامج سعادة للجميع. ونلاحظ أن الأولوية القيمية والأنطولوجية للمستوى الذري على المستوى الكتلي عند دولوز تقابلها أولوية للأقلية على الأغلبية. فقيمة الأقلية لا تتحدد بناءً على عددها ولكن على ابتعادها عن الإطار التقعيدي السائد، وبالتالي لا تتحدد قيمة الأقلية في إمكانية أن تصبح أغلبية أو في قلب النظام، لأنه إذا كانت القدرة تعني السيادة فإن الدولة هي التي ستكسب دائماً. أما إذا كانت القدرة تعني الابتكار وقلب الشفرات وإجراء عمليات الترحيل والتي تتم جميعها على المستوى الذري فإن الدولة هنا ستخسر لا محالة لأنه ليس بمقدرها مراقبة كل شيء كما أن قدرتها على الاحتواء محدودة.

إن تصور التاريخ كمسار لتحقيق تدريجي لذات أو لمعنى (البروليتاريا ـ الإنسانية) يتم بواسطة فعالية العقل وغايات الحرية هو أمر ـ بالنسبة لدولوز ـ قد عفي عليه الزمن مع بروز المسار

---

(21) *Ibid*, p.176.

الذري. إن السياسات الصغرى لا حصيلة لها ولا تحقق غاية خارجية فهي ممارسة بلا نهاية، وهي غاية ذاتها.

نموذج السياسات الصغرى عند دولوز هو ثورة الشباب عام 1986، والتي اعتقد الكثيرون أنها فشلت في تحقيق ما كانت ترمي إليه. ولكن دولوز يرى أنها قد نجحت لأنها دشنت عصر السياسات الصغرى وأثبتت أنه منذ السبعينيات في القرن الماضي لاتحدث الثورة الحقيقية على مستوى النظام الاجتماعي لكنها تحدث داخل الأفراد والمجموعات الصغرى. ومرة أخرى لا يعني ذلك الدعوة إلى اللامبالاة تجاه السياسات الكبرى، أو الفصل بين العمل على المستوى الذري والعمل على المستوى الكتلي، لأنه في النهاية ينبغي أن تؤدي هذه الحركات الصغرى إلى تغيير الوضع الأكبر.

من هذا المنظور يحاكم دولوز نضال الدول المستعمرَة من أجل الاستقلال، «إن نضال دول صغرى من أجل استقلالها لا يكون ثورياً إلا بوضع الإطار التقعيدي العالمي موضع المراجعة»[22]؛ ومن هذا المنظور أيضاً جاء تأييد دولوز للثورة الفلسطينية منذ نهاية الستينيات من القرن الماضي، عندما كتب مقالة عن الفدائيين الفلسطينيين بعنوان «المزعجون» عام 1970. بل أنه يعزو، في خطاب إلى إدوارد سعيد، فتور العلاقة بينه وبين ميشيل فوكو في سنوات فوكو الأخيرة إلى خلافهما حول الموقف من القضية الفلسطينية حيث كان فوكو دائم التأييد لإسرائيل[23].

(22) Deleuze *Mille plateux, op. cit.*, p.589.

(23) Eduard SAÏD, «Sartre and the arabis» in *al Ahram weakly*, 1/3/ 2000.

وفيما يبدو أن تأييد دولوز للفلسطينيين لا يقوم أساساً على اعتقاد بالحق الفلسطيني ولكنه يأتي من احتفاء بممارستهم الثورية فهو يقول: «ليس للشعوب وجود مسبق (...) هل كان هناك شعب فلسطيني؟ إسرائيل تقول لا. بلا شك كان هناك شعب فلسطيني، ولكن ليس هذا هو الجوهري. الأمر أنهم منذ اللحظة التي طردوا فيها من أراضيهم بقدر ما يقاومون يدخلون في مسار تكوين لشعب»[24]. إن الثورة الفلسطينية تمثل في نظره نموذجاً لخطاب الأقلية الذي يواجه الحكايات الخيالية المسبقة للخطاب الاستعماري.

لقد اختفي الحضور الطاغي لفكرة الثورة التي هيمنت على الخطاب السياسي المعارض في النصف الأول من القرن العشرين واليوم نشعر بأن الثورة غائبة وذلك ربما لأنها أصبحت في كل مكان وانتشرت بصورة يصعب معها تمييزها والإشارة إليها. هذه هي نغمة الأمل التي تسري في ثنايا فلسفة دولوز السياسية.

الفلسفة السياسية في غمار ما بعد الحداثة

يرفض دولوز ـ مثله مثل فوكو ودريدا ـ أن يحسب على تيار ما بعد الحداثة في الفلسفة. إذ يشدد دولوز وغاتاري «على كونهما غير مرتبطين بهذه الحركة ويأخذان عليها أنها حركة غير محددة ومتشائمة ولكنهما يتعاطفان مع مقاومتها لما يسميانه الخطاب المهيمن»[25] وعلى الرغم من ذلك نجد الناقد تيري إيغلتون يعتبر

---

(24) Deleuze, *pourparlers, op. cit.*, p.173.

(25) Stephen ARNOL «In the shadow of chags» *in philosophy today*, N.44: 1 spring, 1999, p.51.

دولوز المفجر الرئيسي لتيار ما بعد الحداثة في الفلسفة ويرى أن نزعة ما بعد الحداثة «لا نجدها في أي مكان أشد عنفاً مما هي عليه في كتاب دولوز وغاتاري «ضد أوديب» في باريس ما بعد 1968»[26].

ونحن نلاحظ أن فلسفة دولوز تحتوي أغلب المقولات التي يتبناها هذا التيار: الاختلاف، ونقد التمثيل، وتصدع الذات، والاحتفاء بالجسد، ونهاية المشروع التاريخي... إلخ. ويؤكد مينغ أن كتاب دولوز وغاتاري «السهول الألف» هو «كتاب في نهاية الحداثة يقترح ما لم يقدمه أحد من قبل: منهجية عامة تشمل علوم الطبيعة والإنسان... إنه الأورغانون الجديد الذي سيكون بالنسبة إلى ما بعد الحداثة بمثابة منطق أرسطو في الفكر التمثيلي أو الميتافيزيقي، إنه يقدم ابيستمولوجيا جديدة متوائمة مع المعارف الجديدة»[27].

يوجد بالفعل اتساق بين فلسفة دولوز السياسية والمبادئ المعرفية لتيار ما بعد الحداثة. ولا يعني هذا أن فلسفته السياسية هي الصيغة الوحيدة المعبرة عن هذا التيار، فبينما قدَّم دولوز فلسفة تمتلئ بنقد النظام الرأسمالي وتدعو للتمرد عليه، قدم جان فرنسوا ليوتار في كتابه «الوضع ما بعد الحداثة» فلسفة تقوم بتبرير هذا النظام وتسعى لتكريس الهوة بين البلاد المتقدمة الممتلكة للمعلومات ذات المردودية الاقتصادية والفاعلية السياسية وباقي

---

(26) أحمد حسان (إعداد وترجمة) مدخل إلى ما بعد الحداثة، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، 1994، ص41.

(27) Mengue, *op. cit.*, p.197.

العالم والمحكوم عليه أن يعيش في اعتماد على الغرب صاحب الابتكارات[28].

في ظل انحسار قدرة الدولة، نتيجة لتراجع دور الجيش والمدرسة، على إدماج أفراد المجتمع في النظام الاجتماعي المهيمن، قدم دولوز فلسفة تجعل التغيير الثوري مرهوناً بالنضالات الخاصة لمجموعات صغيرة مثل الشباب والنساء والشواذ والأجانب، تحاول أن تنتزع مجالاً للممارسة طبقاً لقواعدها الخاصة المستقلة عن قواعد النظام العام. وإلى هذا يشير فريدريك جيمسون حين يرى أن السياسة الصغرى أو نشاط المجموعات الصغيرة من جانب والعداء للسلطة ولقهر الدولة من جانب آخر، هي أيديولوجيا ملائمة لسنوات الستينيات من القرن العشرين، أيديولوجيا تستبدل السلطة بالهيمنة والدولة بالرأسمالية[29]. ولكن دولوز قام باستبعاد قضايا أساسية من مفهوم التغيير الثوري مثل قضية نمط الإنتاج البديل لاقتصاد السوق وقضية شكل الممارسة السياسية الذي سيعقب انحسار الديموقراطية التمثيلية، فنزع بذلك عن فكرة الثورة بعدها السياسي. كما أن ربط الثورة بفكرة الرغبة وبالنزوع الشيزوفيريني في إطلاق عنانها يجعل منها سلوكاً لاواعياً بل وأشبه بالعصاب ويجعل من قضية الوعي بالاغتراب وبأسبابه كأساس للممارسة الثورية أمراً هامشياً.

---

(28) د. منى طلبة «مفهوم الحكاية ما بين ليوتار وريكور»، قضايا فكرية، القاهرة، الكتاب 19، 20، 1999، ص43.

(29) F. Janeson *«les dualismes aujourd'hui in Gilles Deleuze»*, une philosophque, *op. cit.*, p.387.

إن طرح قضية الثورة بهذا الشكل هو الذي يجعلنا نرى في فلسفة دولوز أول محاولة خصبة لصياغة فلسفة للفوضوية بعد محاولة الفيلسوف الألماني ماكس شتيرنر في كتابه «الأوحد وملكيته» الصادر عام 1846. فلقد كان السؤال الأساسي الذي يفصل ماركس وباكونين هو: أيهما أجدر بالمواجهة، الاستغلال أم الطغيان؟ وكانت إجابة ماركس هي أنه من الضروري البدء بالقضاء على الاستغلال وسيزول الطغيان من تلقاء نفسه. وكانت إجابة باكونين هي ضرورة القضاء على الطغيان وبعد ذلك يزول الاستغلال من تلقاء نفسه. وتندرج فلسفة دولوز السياسية تحت الاختيار الثاني، وإن كان يختلف عن الفوضوية السياسية التقليدية كما هي عند باكونين وكروبتكين وتشومسكي في تغاضيه عن التأكيد على أي فعل إرادي من شأنه تحطيم جهاز الدولة وفي تحاشيه للقيام بأي إسقاط مستقبلي يسمح له بالحديث عن وضع الإنسان بعد التحرر.

ولكن هذا الاحتفاء بالرغبة في مواجهة عمليات التحجيم الاجتماعي جعل البعد الفوضوي موجوداً في فلسفته منذ البداية. ويشير آلان باديو إلى تأثير دولوز السياسي مذكراً بتلك المجموعة اليسارية من الطلاب التي كانت موجودة في أحداث 1968 مع المجموعات الماركسية المختلفة وكانت هذه المجموعة تسمي نفسها «الفوضويون الراغبون» (Anarco - désirants) وتعتبر دولوز إمامها الفكري: «فيما بين 68ـ75 كان دولوز هو مرشد هذه الجماعة من اليساريين التي تتمسك بالرغبة وبنزعة الترحال وبالجنس والاحتفال، وبالتدفق الحر والكلام والإذاعات الحرة

وكل قطاعات الحرية، إنه الاعتراض الذري المقترن بمواجهة الإرادات القوية لرأس المال»[30].

هكذا يقدم لنا دولوز في نهاية الأمر نمطاً غريباً للإنسان الثوري، إنه شخص لا يعرف على وجه التحديد من هم الذين سيجدر به مواجهتهم، وليست لديه أدنى فكرة عن شكل المجتمع الذي سيحقق بعد الفعل الثوري. إنه مجرد أداة عمياء في يد رغبته المحتدمة.

---

(30) Badiou. op. cit. p.41.



جيل دولوز قارئاً كانط

د. أحمد عبد الحليم عطية

نحو قراءة جديدة

نتناول في هذه الدراسة قراءة فلاسفة ما بعد الحداثة خاصة جيل دولوز للفلسفة الكانطية. لقد اهتم فلاسفة ما بعد الحداثة بفلسفة كانط اهتماماً كبيراً، حيث أسهم كل منهم بأعمال جادة تقدم مجتمعة قراءة متميزة، وهي واحدة ضمن قراءات عديدة للفلسفة النقدية وتعد أكثرها معاصرة، رغم قلّة، أو ندرة توقف الباحثين أمام هذه القراءة[1]. وربما يرجع سبب ذلك إلى رد

(1) هذا ما يشير إليه كريغ براندست في دراسته الكانطية الجديدة في النظرية الثقافية (Neo- Kantianism in Cultural theory) عند باحثين مثل: دريدا وفوكو في مجلة «الفلسفة الراديكالية *Radical Philosophy*» العدد 102 يوليو/أغسطس 2000 وهناك ترجمة عربية لها لأسعد حليم في مجلة «الثقافة العالمية»، الكويت أغسطس 2001 العدد 107 ص 158ـ174 وهذا ما اتضح لنا، وإن كانت هناك إشارات قليلة عن تأثر

مصادر ما بعد الحداثة الفلسفية دائماً إلى نيتشه وهايدغر وليس إلى كانط، رغم الاهتمام الكبير الذي أولاه ما يطلق عليهم فلاسفة ما بعد الحداثة نحو عدد من القضايا والتصورات التي شغل بها صاحب الفلسفة النقدية متعمقين فيها ومطورين لها. تزداد أهمية فلسفة كانط زيادة مستمرة في العصر الحالي، ويتجلى ذلك في مظاهر متعددة منها تكوين جمعية الكانطيين بباريس 1988 والتي يرأسها حالياً ج. فراري (G. Ferrari) رئيس تجمع الجمعيات الفلسفية الناطقة بالفرنسية والأستاذ بجامعة ديجون (Dijon). كما تظهر في هذا الحضور لدى الفلاسفة المعاصرين الذين يعودون دائماً للفلسفة النقدية بالقراءة والتفسير خاصة في الهيرمينوطيقا لدى غادامر وريكور، ولدى هايدغر أو تناول فلسفته نقدياً عبر منظور الفلسفة النسوية[2].

= أحد فلاسفة ما بعد الحداثة بكانط مثل الفصل الذي خصصه نوريس (Christopher Norris) عن دريدا وكانط في كتابه عنه *Derrida*, Fontana Press London 1987 P. 141-171. ومقال أم الزين بنشيخة المسكيني: «دريدا قارئاً كانط»، أوراق فلسفية، 2006.

(2) وجهت الاتجاهات النسوية في الفلسفة المعاصرة انتقاداتها للتوجه العقلاني الكانطي، بوصفه المسؤول المباشر عن الصورة التي سادت الفلسفة الغربية الحديثة عن المرأة.

Herman, B. «Could it be Worth Thinking, about Kant on sex and marriage?» in (eds), L. Antony and C.Witt.: A mind of One's Own: Feminist Essays On Reason and objectivity, Boulder: Westeview Press, 1993.

في خالد قطب: نقد ذكورية العقل في فلسفة كانط، مجلة أوراق فلسفية، القاهرة، العدد الحادي عشر عام 2004.

ومهمة هذه الدراسة تحليل قراءة جيل دولوز ما بعد الحداثية ـ إن جاز التعبير ـ وبيان أن اهتمامه بفلسفة كانط يتقارب مع الاهتمام بصاحب فلسفة «إرادة القوة» و«العود الأبدي» واهتمامه بصاحب «الوجود والزمان». والسؤال الذي نطرحه هو: ما هي الجوانب التي توقف أمامها دولوز وأصحاب ما بعد الحداثة؟ وما هي التفسيرات التي قدموها لهذه الجوانب؟ وهل يمكن القول إن هناك توجهاً نحو فيلسوف كوينغسبرغ وفي أي اتجاه يسري الاهمام بفلسفته؟ هل نحو نظرية المعرفة أم الأخلاق؟ أم الجوانب الجمالية والسياسية والتاريخية؟

ويمكن القول: إن القراءة ما بعد الحداثية للفلسفة الكانطية، قراءة تُضاف إلى قراءات سابقة متعددة لهذه الفلسفة. فالواقع أن كل اتجاه فلسفي يجد فيها ما يدعم توجهاته. فهناك قراءة تحليلية، وقراءة ماركسية، وقراءة بنيوية، وقراءة حداثية. ويمكن أن نشير بإيجاز إلى ملامح بعض هذه القراءات السابقة لبيان ثراء الفلسفة النقدية التي توقف أمامها الفلاسفة الجدد، أصحاب ما بعد الحداثة أو فلسفة الاختلاف.

اهتم كانط في فلسفته كما هو معروف بالنقد، والنقد يعني نقد قدرات العقل المعرفية وبيان حدود هذه القدرات قبل تجربة المعرفة، والإدراك للكشف عن المبادئ العقلية الأولية الخالصة التي تؤسس التجربة وتجعلها ممكنة، أي تحديد إمكان المعرفة لبيان ما يمكن ولا يمكن معرفته، أي أن الفيلسوف انشغل بالعقل والذات العارفة أكثر من انشغاله بواقع تجربة المعرفة والأشياء المعروفة. فما يهدف إليه هو البحث في مشروعية المعرفة، أي ما يعطي أحكام العقل المعرفية صدقها وموضوعيتها. والمتعالي

(الترانسندنتالي) عند كانط ليس سوى هذه الطريقة في البحث، إنه المبدأ الذي يفسر خضوع التجربة بالضرورة لتصورات العقل المستقلة عنها، هو ذلك المجال الذي يتيح الربط على نحو ضروري وكلي بين التصورات المحضة ومعطيات التجربة، بين المباحث العقلية والوقائع التجريبية، بين عالم العقل وعالم الطبيعة[3]. وقد وجدت هذه الفلسفة تفسيرات أو قراءات عديدة منها أنها فلسفة تحليلية.

1 ـ الفلسفة النقدي فلسفة تحليلية. فالفلسفة مهمتها التحليل، والكشف عن الفروض السابقة المطلقة التي ينطوي عليها تفكير الناس في عصر من العصور هو الواجب الأول للفيلسوف، ولما كان كانط قد جعل مهمته الأولى أن يحلل قضايا العلم مثل هذا التحليل، فإننا نعده في طليعة فلاسفة التحليل[4]. ويفصل لنا زكي نجيب محمود هذه القراءة في الفصل الثاني من كتابه «موقف من الميتافيزيقا» محاولاً أن يجد سنداً لهذا الموقف عند كانط. لهذا نجد الفيلسوف الإنكليزي التحليلي أير (Ayer) يهتم بكانط وبتقديم كتاب س. كورنر (S.Korner) عنه[5].

(3) علي حرب: نقد النص، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1993.

(4) زكي نحيب محمود: موقف من الميتافيزيقا، دار الشروق، ط3، القاهرة، عام 1987، ص 42.

(5) المصدر السابق، ص 48 وهو يؤكد ذلك في صفحات عديدة يقول: «الميتافيزيقا عنده ـ يقصد كانط ـ تحليل للقضايا العلمية » ص 52، وأيضاً «الفلسفة النقدية ـ أي التحليلية». ويضيف أننا إذ نقول عن فلسفة كانط إنها «نقدية» فإنما نعني بذلك أنها تحليلية... وحين نصف فلسفته بأنها «ترانسندنتالية» فإنما نعني أنها تتناول القضية الكلية من القضايا التي

2 ـ وهناك ما يمكن أن نطلق عليه القراءة الماركسية لفلسفة كانط ـ صحيح أنها ليست هي السائدة مثل القراءة التي تربط ماركس بهيغل ـ وهذه القراءة نجدها لدى فلاسفة مدرسة ماربورغ في محاولتهم تأسيس الأخلاق الاشتراكية على نظرية كانط في الفكر العملي خاصة عند هرمان كوهين، الذي روج لاشتراكية الخلقية[(6)]، وكارل فورليندر (Vorlinder)[(7)] وكذلك لدى فلاسفة المدرسة الماركسية النمسوية أمثال: ماكس أدلر (1873ـ1937) وأوتو باور، ورودولف هلفردنغ. فقد رأى أدلر أن لدى الكانطية أكثر من فلسفتها الخلقية لتزويد الماركسية بما يلزمها من عناصر فلسفية، وحاول أن يطبق الترانسندنتالية الكانطية على نظرية المادية التاريخية[(8)]، إلا أن أهم ممثل للنزعة الكانطية في الماركسية الفيلسوف الإيطالي المعاصر لوتشيو كوليتي (Lucio Colleti) الذي نادى بنزعة كانطية ـ فيما يقول عادل ضاهر ـ في محاولته إيجاد حلقة الوصل بين كانط وماركس. وهناك من يرى أن ماركس أظهر

= يستخدمها الناس في علومهم وحياتهم اليومية فتتوغل في باطنها لتستخرج ما يكمن فيها من مبادئ عقلية، وانظر تقديم أير لكتاب كورنر عن كانط S. Korner, *Kant*, Pelican Books, London 1955.

(6) انظر في ذلك Kant und der begund der Berlen 1877 Reisinen Willens 1954 نقلاً عن عادل ضاهر: كانط والماركسية، مجلة الفكر العربي، بيروت العدد 48 عام 1987، ص 159.

(7) انظر كتابيه *Kant, Fichte, Hegel und der Socialismus* 1920 *Kant und der Socialismus* 1955, نقلاً عن المصدر السابق.

(8) د. عادل ضاهر، المصدر السابق، ص 197.

بعض التأثر بكانط مثل الفيلسوف الألماني المعاصر ياكوب طاوبس (Jacob Taubes)[9].

ويمكن أن نلتمس كانطية بنيوية لدى كلود ليفي ستراوس (Lévi Strauss) حيث يبدو تأثير كانط على الأنثروبولوجيا البنيوية عنده. وستراوس يعترف جزئياً بهذه الكانطية. لقد وصفت الأنثروبولوجيا البنيوية بالفعل بأنها كانطية بدون ذات متعالية ولم يرفض ستراوس نفسه هذا الوصف لأبحاثه، بل أنه أكد هذه القرابة التي تربطه بفلسفة نقد العقل النظري. ويرى الدوايّ أن اللاشعور في الأنثروبولوجيا البنيوية لا شعور مقولي يتصف أساساً بقدرة على التركيب والتأليف، إنه نمط من البنية الصورية التي تضم المبادئ القبلية للتعقل والتفكير والمعرفة يمكن أن يماثل بما هو موجود في الفلسفة الكانطية[10].

ينظر جان غروندان (Jean Grondin) أحد الكانطيين المعاصرين إلى نقد العقل عند كانط بمنظور بنيوي، فقد تعامل كانط مع موضوعه (نقد العقل) بطريقة بنيوية تزامنية لا بطريقة توليدية أو تاريخية. ومن هنا فهو لم يسع إلى استعراض تاريخي للمعارف والأفكار، بل هدف بالدرجة الأولى إلى تحليل بنى وآليات أو وصف قوى ووظائف، أو استنباط قواعد بالمعنى

---

(9) محمد الشيخ ـ ياسر الطائري: «مقاربات في الحداثة وما بعد الحداثة؛ حوارات منتقاة من الفكر الألماني المعاصر»، دار الطليعة، بيروت 1966، ص 38.

(10) عبد الرازق الدواي: موت الإنسان في الخطاب الفلسفي المعاصر، دار الطليعة، بيروت، 1992، ص 81ـ90.

اللغوي النحوي للكلمة. لقد اكتشف كانط أرضاً معرفية جديدة لم يتم استيطانها، لقد أراد لنقده أن لا يكون فقط تاريخاً للعقل الفلسفي بل تحليل جغرافيا ورسم خارطة العقل البشري(11).

ويمكن أن نضيف اهتمام هابرماس، واهتمام مفكري الحداثة بهذه الفلسفة تمهيداً لتناول قراءة فلاسفة ما بعد الحداثة لها. يؤكد هابرماس أهمية الحداثة وضرورتها وأنها ما زالت لم تستنفد دورها فهي مشروع لديه ما يقدمه، لم يستكمل بعد، يواصل تقاليد الحداثة والتنوير ويطورهما وهو لا يزال مرتبطاً عن كثب بتقليد التفكير النقدي التحريري الاجتماعي الذي شعاره المبكر مقالة كانط الديالكتيكية «ما التنوير»؟. ويمكن مراجعة مناقشة هابرماس لمقالة كانط في دراسته «التصويب إلى قلب الحاضر» في كتاب دايفيد كوزيه هوي: «فوكو قارئ نقدي»، أكسفورد، ودراسة كل من هوبرت، بول راينو: ما النضج؟ هابرماس وفوكو حول مسألة ما هو عصر التنوير(12). حيث يتضح لنا أن هابرماس ما زال جوهرياً مشغول بالأسئلة الثلاثة للنقد الكانطي: ماذا يمكن أن أعرف؟ ماذا عليَّ أن أفعل؟ وماذا يمكنني بشكل معقول الطموح إليه؟ كما في كتابه «الوعي الأخلاقي والعقل التواصلي».

---

(11) انظر جان غروندان J. Grondin، كانط، ص60ـ71 نقلاً عن علي حرب نقد النص، المركز الثقافي العربي، بيروت 1993: ص 224.

(12) انظر هابرماس سهم إلى قلب الزمن الحاضر، ترجمة بلعباس أحمد مجلة فكر ونقد، الرباط العدد 17، ص 131 وما بعدها وكرستوفر نوريس: نظرية لانقدية ترجة د. عابد إسماعيل، دار الكنوز الأدبية، بيروت 199 ص 208ـ228.

ويهمنا في البداية الإشارة بإيجاز إلى بعض الآراء التي تسعى لتعريف ما بعد الحداثة ـ رغم تعدد وتشعب بعض هذه التعريفات وعدم تحددها ـ حتى نتمكن بعد ذلك من تناول موقف جيل دولوز من الفلسفة النقدية، لكي نعطي في الوقت نفسه صورة ثانية عن مصادر ما بعد الحداثة الفلسفية تضاف للمصادر المعروفة لها والتي تتوقف خاصة عند نيتشه وهايدغر وأحياناً فرويد. وعلى الرغم من صعوبة تقديم تعريف محدد لما بعد الحداثة لكثرة هذه التعريفات واختلافها وتعقد لغة أصحابها واتساع معارفهم، فإننا نهدف إلى تحليل مجموعة النصوص التي قدمها كل من: جيل دولوز وميشيل فوكو وفرانسوا ليوتار وجاك دريدا؛ الذين يشار إليهم ـ رغم الاختلافات بينهم ورغم تطور أعمالهم وفقاً لمناهج وتوجهات فلسفية مختلفة عبر مراحل كتاباتهم ـ على أنهم فلاسفة ما بعد الحداثة[13].

تشير كارول نيكلسون إلى «أن أطروحة ما بعد الحداثة في الفلسفة تشمل عدداً من المقاربات النظرية من بينها: النزعة البنيوية

---

(13) راجع التعريفات المختلفة لفلسفة ما بعد الحداثة في كتاب مارغريت روز: ما بعد الحداثة، ترجمة أحمد الشامي، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة 1994، وكذلك العدد الخاص من قضايا فكرية حول الفكر العربي بين العولمة الحداثة وما بعد الحداثة. العدد التاسع عشر والعشرون أكتوبر 1999. راجع كتاب بيتر بروكر «الحداثة وما بعد الحداثة»، ترجمة عبد الوهاب علوب، منشورات المجمع الثقافي أبو ظبي، الإمارات العربية المتحدة 1995 وكذلك كتاب فريدريك جيمسون: «مختار في ما بعد الحداثة» ترجمة محمد الجندي إصدارات أكاديمية الفنون، القاهرة، 2000.

والبراغماتية الجديدة. وهي مقاربات تسعى إلى تجاوز التصورات العقلية ومفهوم الذات العارفة باعتبارها تمثل أساس التقليد الفلسفي الحداثي الذي خطّ معالمه الأولى ديكارت وكانط»[14].

يقول دايفيد لاين: «لقد دخل مصطلح ما بعد الحداثة الاستخدام العام بعد ظهور كتاب ليوتار (Lyotard)«الوضع ما بعد الحداثي» ولكن بعد تأسيس هذا التيار التحق به كُتَّاب آخرون ـ معظمهم فرنسيون ـ خلال الثمانينيات من القرن العشرين، ورغم أن العديد من هؤلاء الكُتّاب تجاهلوا هذا المصطلح أو نفوه أو ابتعدوا عنه، إلا أنه بقي عالقاً بأسمائهم ومن بينهم: جان بودريار (Baudrillard) وجاك دريدا (Derrida) وفوكو وليوتار نفسه طبعاً. ولا يمكن تجاهل كُتّاب آخرين مثل: جيل دولوز وجياني فاتيمو (Giani Vattimo) وريتشارد رورتي[15]. ورغم أن هؤلاء الفلاسفة الذين يسميهم فيليب مانغ (Philippe Mengue) فلاسفة الاختلاف لا ينطوون تحت لواء مدرسة توحدهم، فإن هناك خيطاً سرياً يسري ويجمع بينهم، فيجمعهم في خدمة الاختلاف والمغايرة،

---

(14) Carol Nicholson: Postmodernism Feminism And Education: The Need For Solidanrity *Education Thory*, 39, 3: 197-205. عن محمد الشيخ ـ ياسر الطائري مقاربات في الحداثة، وما بعد الحداثة، دار الطليعة، بيروت 1996، ص 16.

(15) كتب دايفيد لاين كتابه ما بعد الحداثة *Post - Modernity* وصدر عن مطابع الجامعة المفتوحة باكنغم 1999 وترجم خميس بوغرازة فصل: ما بعد الحداثة: تاريخ فكره، مجلة نزوى العدد 26 أبريل 2001 ص 66.

ومن البديهي أن بين أعمالهم تمايزاً لكنهم يلتقون من خلالها حول هم واحد يشغلهم هو تفتيت الفلسفة الغربية وتفكيكها إلى أبسط عناصرها ومن ثم إمكانية الخروج منها[16]. وحسب هؤلاء فإن مسعى الفلسفة كان دائماً ينحو إلى ردّ ما هو متعدد إلى الوحدة. وإذا كانت الفلسفة على المستوى النظري، تحجب التناقض لتبرز الوحدة، وعلى المستوى السياسي فهي دائماً تبرر الوضع القائم، هي فلسفة رد للماثل والوحدة والدولة[17]. بينما فلسفة الاختلاف

(16) يقول فيليب مانغ: لقد كان منطلق هؤلاء الفلاسفة شعورهم بأن الفلسفة ظلّت خلال الفترة 1960_1970 متخلفة عن ركب ما يجد في العلوم الأخرى، وأيضاً في حقلي اللسانيات والنقد الأدبي. إلخ وكأن الفلسفة قد وصلت إلى طريق مسدود... إلى جانب هذه الفكرة هناك أفكار أخرى أخذت في الظهور كالتخلي عن أن للتاريخ معنى أو توجهاً أو مقصداً واحداً. ومن هنا جاء السعي الحديث الذي اقترح الإصغاء إلى المتعدد في الواحد. كذلك إعادة النظر في الأصوات المشاغبة المقصية، تلك التي تبدو غريبة وغير متناغمة ضمن الكل المتضاد مع نفسه «مانغ: جيل دولوز أونسق المتعدد، ترجمة عبد العزيز عرفة، مركز الإنماء العربي، دمشق 2002 ص 8.

(17) فهي مثلاً حين تتأمل ما هو «حسي» تقول إنه المتعدد أو المتناثر وحين تتولى معالجته فكرياً ترده إلى وحدة «المعنى» أو «المقصد» الذي يبقى دائماً ثابتاً من خلال تصورها له. وعندما تفكر في التصور الاجتماعي فهي تعمد دائماً إلى اختزاله في وحدة الدولة. هكذا تبقي دائماً على الماثل (الحاضر) تؤبده، وعلى الحاضر الشمولي توحده. وهي بذلك تجد نفسها قادرة على التفكير في المختلف والمغاير فمنطقها القائم دائماً على مبدأ الوحدة لايمكن أن يستوعب الآخر المختلف إلا برده

تطمح إلى تغيير بنية وعي الأفراد بأن تصدهم عن الرغبة في الحنين إلى بناء وحدة شمولية وتضامنية، إنها فلسفة تحترز وتحتاط من كل ما هو مشروع توحيدي تكون الدولة هي التجسيم الفعلي له. وفلاسفة الاختلاف إذ يحترزون من مثل هذه المشاريع فلأنهم يخافون أن يؤدي ذلك إلى الانغلاق[18].

وترد معظم ـ وربما كل ـ الدراسات أصول ما بعد الحداثة وفلسفة الاختلاف إلى نيتشه، الذي يمثّل مفترق الطريق الذي تفرعت عنه ما بعد الحداثة بخطيها، خط نظرية السلطة كما تطورت لدى فوكو مروراً بياتاي وخط نقد الميتافيزيقا الذي ورثه هايدغر ودريدا، فهو يطبق جدل العقل لكي يفجر الغلاف العقلاني للحداثة[19].

ويتناول مادون ساروب (Madon Sarup) بعض التيارات بعد البنيوية في الفصل الرابع من كتابه «مدخل تمهيدي إلى ما بعد

= إلى المائل إلى الوحدة من خلال المفردات التي تستعملها مثل: «الوعي» الكوجيتو. «الذات»، «الدولة» فهي حين حديثها عن «الشيء» تصوغه دائماً في شكل يكون منسجماً بعضه مع بعض ليكون كلاً منسجماً»، المصدر السابق، ص 9.

(18) المصدر الصابق، ص 9.

(19) هابرماس «القول الفلسفي للحداثة»، ترجمة فاطمة الجيوشي، وزارة الثقافة السورية دمشق، 1988، وانظر أيضاً القسم الأول من كتاب هابرماس: المعرفة والمصلحة، ترجمة حسن صقر، المجلس الأعلى للثقافة بالقاهرة 2002، ص 13ـ28. وانظر أيضاً هاشم صالح: الصراع بين العقلانية واللاعقلانية في الفكر الأوروبي المعاصر، مشكلة نيتشه، مجلة الوحدة العدد 89.

البنيوية وما بعد الحداثة». حيث نجد أفكار نيتشه تعود بقوة وتشكل أصل أهم الاهتمامات في أعمال دولوز وغاتاري وليوتار. فلو أمعنا النظر في أعمال دولوز وغاتاري ودريدا وفوكو وليوتار وغيرهم لتأكدنا من أثر فلسفة نيتشه، فهم أولاً يشاطرونه العداء لفكرة النظام، وثانياً يرفضون نظرة هيغل للتاريخ كتقدم أو تطور، وثالثاً يدركون الضغط المتزايد من أجل التشابه والتطابق وينتقدون هذا التيار. ورابعاً يكرسون الفرد ضد السياسي نتيجة اهتمامهم البالغ بالذاتية والرواية الصغيرة.

والحقيقة أننا بدأنا نفهم الكثير بالنسبة لأهمية نيتشه في ما بعد الحداثة من خلال كتاب جياني فاتيمو «نهاية الحداثة» فهو يرى في نيتشه ما يجمع بين فلاسفة وأفكار ما بعد الحداثة يقول: «إن التنظيرات المتفرقة وغير المترابطة لما بعد الحداثة لن تكون مفيدة فلسفياً إلا إذا ربطت ما بين إشكالية العود الأبدي النيتشوية وتجاوز الميتافيزيقا عند هايدغر»[20].

يصور نيتشه في تاريخ الفلسفة باعتباره المقابل لكانط، وإذا استخدمنا لغة نيتشوية فهو يمثل الديونيزية مقابل كانط الذي هو أقرب للروح الأبولونية. والحقيقة أنه يمكن القول: إذا كان نيتشه وهايدغر من المصادر الأساسية لفلسفة ما بعد الحداثة، فإنهما بدورهما اهتما بالفلسفة الكانطية. لقد كتب دولوز عن علاقة نيتشه

---

(20) Gianni Vattimo: *The End of Modernity*, Cambridge, 1988 وقد ظهر هذا العمل بعد مائة عام من الطبعة الأصلية لكتاب نيتشه إرادة القوة *The Will to Power*ـ انظر مادون ساروب المصدر السابق.

وكانط في كتابه «نيتشه والفلسفة» وأشار كل من كريستوفر وانت واندزجي كليموفسكي إلى موقف نيتشه من كانط.

ويرى البعض أن نقد نيتشه للنزعة الإنسانية باعتبارها ميتافيزيقا، وأنها بدورها عبارة عن أخلاق تصطنع قيماً مزيفة للواقع... إن هذا النقد يسير في الاتجاه المعاكس تماماً للتقليد الفلسفي الكانطي... فبينما دعا كانط إلى ضرورة تحقيق أفكار الميتافيزيقا على أنها مجرد قيم لتأسيس الأخلاق ومسلمات الفكر العلمي، يرى نيتشه أن النقد الجذري للفكر الميتافيزيقي برمته لا يتحقق إلا بفضح حقيقته التي تكمن في أنه مجرد أخلاق.

ويظهر الاهتمام المعاصر الكبير بصاحب الفلسفة النقدية في مجالات فلسفية متعددة، نشير من بينها إلى فلسفة الأخلاق المعاصرة خاصة الأخلاق النظرية للتعالي الديني عند ليفيناس كما يذكر ذلك العديد من الباحثين في فلسفته، وأخلاق الحوار عند كارل ـ أوتو آبل، والأخلاق التواصلية عند هابرماس، وأخلاق الحضارة التقنية عند هانز بوناس وأخلاق العدالة والإنصاف عند جون رولز كما أوضحت جاكلين روس (J.Russ) في كتابها «الفكر الأخلاقي المعاصر *La Pensée Ethique Contemporaine*» ودراستنا مقدمة في الفكر الأخلاقي المعاصر.

ويمكن الإشارة إلى العناية التي يوليها فيلسوفا الهيرمينوطيقا هانز غادامر وبول ريكور للفيلسوف الألماني[21] أو الموقف

(21) بخصوص أثر كانط في إمانويل ليفيناس انظر ديلاكروا «ليفيناس فيلسوف المعنى» في كتابه «نظرة شاملة على الفلسفة الفرنسية المعاصرة» ترجمة يحيى هويدي، فرانكلين، القاهرة، 1975.

النقدي الذي تتخذه بعض التيارات المعاصرة خاصة ما يسمى بالفلسفة النسوية. بالإضافة إلى حضور جمالياته في دراسة موضوعات مستحدثة لم تظهر إلا بعد وفاته مثل استاطيقا السينما كما عند هوغو منستربرغ(22).

= - Anley, Alison: «Levinas and Kant», in Tina Chanter (ed.): *Feminist interpretation of E. Levinas*, Pennsylvania University Press, 2001.

- Atterton, Peter: «From Transcendental Freedom to the Other»: Levinas and Kant., Chalier, Catherine: «Kant and Levinas», Beavers Anthony F.: «Kant and the Problem of Ethical Metaphysics in In Proximity:. E. Levinas and the Eighteenth Century edited by Melvyn, New with Robert Bernasconi and Richard A. Cohen texas Téchnology Uni. Press, 2001.

- Dalton, Stuart: «Subjectivity and Orientation in Levinas and Kant», *Continental Philosophy Review*, 32(4), (433-499).

- Davies, Paul: Sincerity and The End of Theodicy: Three Remarks on Levinas and Kant, *Research Phenomenology*, 1998, 28.

- Surber, Jere Paul, «Kant, Levinas and The thought of The «Other»» in *Philosophy Today*, 39:3 (Fall 1994).

(22) وقد اهتم بول ريكور اهتماماً كبيراً بفلسفة كانط راجع: Paul Recœur: une herméneutique philosophique de la religion: Kant, 1992, in: Lecture 3: Aux frontières de la philosophi, Paris, Seuil. 1994.

وانظر أيضاً دراسة أم الزين بن شيخة المسكيني في تأويلية الشر الجذري «كانط في محراب أيوب»، مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد

وسوف نتوقف عند قراءة جيل دولوز وإعادة تفسير بعض جوانب الفلسفة النقدية التي لم تلق نفس الاهتمام من غيره من المفكِّرين السابقين، الذين توقفوا أمام جانبين فقط في فلسفة كانط هما: نظرية المعرفة أو نقد العقل النظري الخالص ونظرية الواجب أو نقد العقل العملي الخالص[23].

جيل دولوز وفلسفة كانط النقدية

نتناول هنا قراءة جيل دولوز لفلسفة كانط والاهتمام الكبير الذي خصصه لمفهوم النقد، في كتبه النقدية الثلاثة خاصة كما يتجلى في «نقد ملكة الحكم». حيث تناوله في كتابه «كانط والفلسفة النقدية» وفي العديد من كتبه الأخرى. وسوف نشير في البداية إلى أهم ملامح فلسفته لنوضح مكانة كانط في هذا السياق.

لقد عُرف دولوز باعتباره فيلسوف الاختلاف وقال عنه فوكو، في يوم ما سيصبح هذا القرن دولوزياً. لقد صارت عبارته «إن الفلسفة هي إبداع التصورات» هي التعريف الغالب على فلسفته[24]. وإن كان يعد عند معظم الباحثين أهم فلاسفة القرن

= 128_129 شتاء ـ ربيع 2004. ولها أيضاً: «كانط والتأويلية»، الفكر العربي المعاصر، العدد 120_121.

(23) انظر هوغو منستربرغ، الفصل الأول من كتاب ج دادلي اندرو: نظريات الفيلم الكبرى، ترجمة جرجس فؤاد الرشيدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1987.

(24) تتجه معظم الدراسات الكانطية غالباً سواء الدراسات القديمة نسبياً مثل دراسة س.كورنر S.Korner كانط 1955 أو جون كمب John Kemp

العشرين إلا أنه لم يجد الاهتمام الكافي من الدراسة والبحث في الغرب، وذلك لموقفه المؤيد للقضية الفلسطينية وإن وجد شيئاً ما من الاهتمام حالياً عند بعض الباحثين العرب. وقد مر تفكيره كما يخبرنا بمراحل متعددة، كما يقول في حوار أجراه معه ريمون بيلور وفرانسوا إوالد في المجلة الأدبية الفرنسية عام 1988 «حيث تناول الحوار ثلاث مراحل لتطوره، لقد بدأ في المرحلة الأولى بتأليف كتب في تاريخ الفلسفة حيث الكُتّاب الذين اهتم بهم، كان يجمعهم شيء مشترك»: كتب عن هيوم كتابين، وسبينوزا ومشكلة التعبير، ونيتشه كتابين، وعن البرغسونية و«كانط وفلسفته النقدية»

= فلسفة كانط، 1968 إلى نظرية المعرفة ونفس الأمر بالنسبة للدراسات الحديثة التي تدور حول: مثالية كانط الترانسندنتالية كما في كتاب هنري اليسون: تفسير ودفاع يتناول طبيعة المثالية الترانسندنتالية، المعرفة البشرية وشروطها، المقولات، الظواهر، الأشياء في ذاتها، الذات، ويتناول كتاب جيير «كانط: ودعاوى المعرفة»، نفس القضايا والموضوعات انظر: .

- S. Korner: *Kant*, A Pelican Books, London 1995.

- John Kemp: *The Philosophy of Kant*, Oxford Uni Press, London 1968.

- Henry E. Allison: *Kant; Transcendental Idealism: An - Interpretation and Defense*, Yale Uni. Press, N.Y., 1983.

- Paul Guyer: *Kant and The Claims of Knouledge*, Cambridge Uni. Press. 1987.

وانظر دراستنا عن «كانط في الفكر العربي المعاصر»، مجلة أوراق فلسفية، العدد السادس، القاهرة 2003.

1963. وسعى في المرحلة الثانية لبناء فلسفته الخاصة التي تتضمن على سبيل المثال: «الاختلاف والتكرار» 1968 و«منطق المعنى» 1969 ثم «أوديب ـ مضاداً» و«ألف سطح» بالاشتراك مع فيليكس غاتاري. وانصب اهتمامه في المرحلة الثالثة على الأدب عموماً حيث كتب على سبيل المثال «مارسيل بروست والعلامات» و«كافكا» وعن فن الرسم مثل: «بيكن: منطق الحساسية» وعن السينما، ثم عودة لتاريخ الفلسفة حيث كتب عن «فوكو» و«الثنية ليبنتز والباروك». يقول: «أما كتابي حول كانط فهو مختلف... لقد اشتغلت عليه كما لو كنت أشتغل على عدو بهدف معرفة كيف يعمل، كيف تعمل أجهزته. وفي هذا السياق يرى كريستوفر نوريس (Ch. Norris) أن دولوز في دراسته عن كانط، يقدم تناقضات العقل المحض والعملي بطريقة تدرك المراد (الكانطي) المنطقي منها، حتى أثناء الكشف عن سقطاتها المتعلقة بالبنية[25].

إلا أننا نجد تفسيراً آخر يرى أن دولوز يقف أمام تفردات الفلاسفة، وإبراز هذه التفردات، هو وقوف عند الحدث داخل الفكر، على هذا النحو ينبغي أن نفهم التنقيب الذي يمارسه دولوز في تاريخ الفلسفة التقليدي. يصر دولوز على الاهتمام بهؤلاء لا بحثاً عن نماذج فكرية جديدة، وإنما سعياً وراء «ضبط الفكر أثناء عمله عند المفكر. راجع كتاب آلان باديو(Alain Badiau) عن

---

(25) انظر دراسة مطاع صفدي: الفلسفة إبداع المفاهيم، مجلة الفكر العربي المعاصر، وفي مقدمة ترجمة كتاب دولوز وغاتاري: ما هي الفلسفة؟، المركز الثقافي العربي، بيروت 1997، ص 5ـ25، وأيضاً دراسة الحسين سحبان ما الفلسفة؟ مجلة الحكمة، الرباط، العدد الأول.

(دولوز)، هاشيت، باريس 1997، الذي يحدد الوضعية التي تحتلها فلسفة دولوز في الفكر الفلسفي المعاصر وما أثارته من جدل وذلك لخصوصية السؤال الفلسفي عنده. فهو يمارس فلسفة ترفض كل تصنيف وكل نسق مغلق وكل انتماء فلسفي أو اندراج ضمن التيارات الفلسفية السائدة. وهو يبني فلسفة ذات توجه حيوي وذات توجه ديموقراطي. ويذهب باديو خلافاً للعديد من التأويلات التي تعتبر فلسفة دولوز فلسفة للمتعدد وللرغبة، يرى أنها تكمن في كونها تتحرك في اتجاه فلسفة التأسيس لقدوم الواحد وهي عنده فلسفة نسقية مفتوحة[26]. ويهمنا الإشارة إلى اهتمام دولوز بالفلسفة العربية الإسلامية خاصة ابن سينا[27]، ويمكننا أن نقول: إن الفلسفة مع دولوز تعود إلى قضاياها ومناهجها الخاصة حيث يرى دولوز نفسه دائماً فيلسوفاً كلاسيكياً، ويأتي التجديد للفلسفة من نوعية الأسئلة التي نطرحها عليها والقلقة بهموم العصر.

إن المشروع الدولوزي يبتغي هذه الفكرة القائلة بأن ثمة تاريخاً وتواتراً زمنياً وهذا يعني فيما يرى فيليب مانغ، الإطاحة

---

(26) جيل دولوز الفيلسوف المترحل (علامات وأحداث) حوار أجري مع بيلور وفرانسوا اوالد، نشر في مجلة مغازين ليترير العدد 259 سيتمبر 1988 ترجمة محمد ميلاد، مجلة العرب والفكر العالمي، العدد 13ـ14 ربيع 1991 (ص 206-207) عبد العزيز إدريس: جيل دولوز الفيلسوف الهائم، الفكر العربي المعاصر، العدد 110ـ111 ربيع وصيف 1999، ص 97ـ98.

(27) Christopher Norris, On the Ehics of Deconstruction, in his book, Derrida, Fontana Paperback, 1987, p 223.

بالأسس التي تقوم عليها صروح الحقول المعرفية للعلوم الإنسانية. وكتاب «الاختلاف والتكرار» عبارة عن كتاب في المنهج الجديد. وهو لا يقدِّم تصوراً جديداً للعالم ولا خلاصة لمجمل المعارف القائمة والمتداولة حالياً. إنه المنهج الجديد لما بعد الحداثة، ابيستمولوجيا جديدة تستجيب لأوضاع المعارف الراهنة، يهدف إلى خلق جسور وصل بين حقول معرفية منعزلة. وسوف نعرض في أربع فقرات أفكار كانط كما جاءت عند دولوز في كتاب «الاختلاف والتكرار»، والعلاقة بين كانط ونيتشه كما يراها دولوز في «نيتشه والفلسفة»، وكتاب دولوز عن «فلسفة كانط النقدية»، ثم مقارنته بين كانط وميشيل فوكو.

1 ـ يعد «الاختلاف والتكرار» أول كتاب ضخم من تأليف دولوز، وهو ليس فقط تتويجاً لمساره التعليمي في تلك السنوات التي خصصها لتدريس الفلسفة، إنه عمل يدشن فلسفة جديدة، هي فلسفة الاختلاف، ويعتبر مرحلة حاسمة في مسار دولوز وهمزة الوصل بين الأعمال التي سبقت والأعمال التي ستتلوها، كما يوضح فيليب مانغ. إن الحدس الذي ارتكز عليه، هو القول بأن الكائن تعدد واختلاف وتنوع بحيث يمكن القول أن فلسفة دولوز هي قبل كل شيء فلسفة «الاختلاف». ينتقد دولوز التمثل(La Représentation)، فالتمثل ليس قادراً على استيعاب المختلف؛ لأنه يعمل وفقاً لآليات ذهنية مبنية على ضرورة مبدأ الهوية، وتاريخ الفلسفة كله محكوم بهذا الخطأ أو تاريخ هذا الخطأ، ويمكن القول إن الموضوع الحقيقي لكتاب «الاختلاف والتكرار» يتمحور حول الإطاحة بآلية التمثل، ليس ثمة تكرار حقيقي عند

دولوز إلا وهو في خدمة التمايز، أو في صالح «الاختلاف» يفلت به من حيز التكرار.

2 ـ ويتناول دولوز كانط في أربعة مواضع من كتابه «نيتشه والفلسفة». نجد ذلك في نهاية الفقرة السادسة من الفصل الثاني، حيث يبيِّن موقف نيتشه حيال كانط في الفقرات: الثامنة والتاسعة والعاشرة من الفصل الثالث عن النقد. هي على التوالي نيتشه وكانط من وجهة نظر المبادئ، وتحقيق النقد، ونيتشه وكانط من وجهة نظر النتائج.

لا يوجد لدى نيتشه ـ فيما يرى دولوز ـ نسب كانطي بل هنالك خصومة نصف معلنة ونصف مخفية بسبب قصور نقده... لقد وجد نيتشه في العود الأبدي وإرادة القوة تغيراً جذرياً للكانطية وإعادة اختراع للنقد الذي خانه كانط في الوقت ذاته الذي تصوّره فيه استئنافاً للمشروع النقدي على أسس جديدة ومع مفاهيم جديدة. ويبيِّن في حديثه عن مخطط جينالوجيا الأخلاق ميل نيتشه للإشارة إلى نقض تصور كانط للتعارضات (Antinomies). لقد أراد نيتشه في الجينالوجيا إعادة كتابة نقد العقل الخالص، فهو يدرك ـ كما يقول دولوز ـ أن الفكرة النقدية تتحد مع الفلسفة، لكن كانط أخطأ بالضبط هذه الفكرة وأفسدها ليس فقط في التطبيق بل من المبدأ. ويرى أن أمر نيتشه بالنسبة لكانط كأمر ماركس بالنسبة لهيغل، يتعلق بالنسبة لنيتشه بمادة وضع النقد على قدميه[28].

(28) عبد السلام بنعبد العالي: دولوز مؤرخاً للفلسفة في كتابه «الفكر في عصر التقنية»، أفريقيا الشمال، المغرب 200، ص 85.

أن عبقرية كانط في «نقد العقل الخالص» في كونه تصور نقداً محايثاً نقداً للعقل بواسطة العقل ليس بواسطة الشعور أو بواسطة التجربة أو أي هيئة خارجية أياً كانت، ولم يكن المنتقد هو الآخر خارج العقل، ويرى أن هذا هو التناقض الكانطي، أن يجعل من العقل المحكمة والمتهم في الوقت ذاته. لقد كانت تنقص كانط طريقة تتيح الحكم على العقل من الداخل من دون أن يعهد إليه بمهمة أن يكون قاضياً لذاته، والنتيجة أن كانط لا يحقق نقده الداخلي. ويرى دولوز أننا نجد عند نيتشه محل المبادئ الصورية الجينالوجيا. وأن إدراك القوة كمبدأ قادر على تحقيق النقد الداخلي[29].

ويلخص دولوز التعارض بين التصور النيتشوي والتصور الكانطي للنقد في عدة نقاط أهمها: أنه ليس العقل المشرع الكانطي بل عالم الجينالوجيا هو المشرع الحقيقي. إن هدف النقد ليس غايات الإنسان أو العقل بل الإنسانية الأسمى الإنسان المتجاوز، فالأمر لا يتعلق بالتبرير بل بالشعور، صورة مختلفة، حساسية أخرى[30]. واهتمام دولوز بتعريف ووظيفة الملكات يشغله في كتابه «فلسفة كانط النقدية» موضوع الفقرة التالية.

---

(29) انظر إبراهيم عمارية: دولوز تأليف باديو، مجلة أوراق فلسفية، القاهرة، العدد 2ـ3، ص 124ـ128.

(30) راجع دراسة أحمد العلمي: دولوز وابن سينا، مجلة مدارات فلسفية، المغرب، العدد الثاني، مايو 1999، ص 81ـ95، وموقفه المؤيد للثورة الفلسطينية الذي يختلف عن موقف فوكو المؤيد لإسرائيل. راجع: د. أنور مغيث: «سياسات الرغبة، فلسفة دولوز السياسية»، أوراق فلسفية، العدد2ـ3، ص 13 وما بعدها.

3 ـ وتظهر أهمية كانط بالنسبة لدولوز في تخصيصه كتاباً حول «فلسفة كانط النقدية» يظهر فيه تطور النقد من العقل النظري إلى العملي حتى يكتمل في ملكة الحكم، فالعمل يتكون من مدخل وخاتمة وفصول ثلاثة[31]. فهو يبدأ في المدخل بتعريف العقل عند كانط ويذكر تحديده للفلسفة على أنها «علم العلاقة بين كل المعارف والغايات الأساسية للعقل البشري» للتأكيد على الغائية عند كانط، مقارنة بين مكانتها في فلسفته من جانب، وفي التجريبية والعقلانية الدوغمائية من جانب؛ فالتجريبيون يرونها الغائية في الطبيعة وكانط يرجعها للعقل، والعقلانية السابقة عليه تقر بالغايات لكن كشيء خارجي وأعلى يجعل العقل ينشد وجوداً، وخيراً مطلقاً بينما يرى كانط مقابل هؤلاء أن الغايات موجودة في العقل[32].

وينتقل بعد ذلك للحديث عن الملكات محدداً معنيين للملكة (Faculté)، فهي بالمعنى الأول: كل تصور في علاقة مع شيء آخر، فهناك علاقة وفاق وتطابق، ملكة المعرفة، وصلة السببية، وملكة الرغبة. والمعنى الثاني للملكة أن تكون مصدراً نوعياً للتصورات يقول: «تحيل الملكة في المعنى الأول إلى العلاقات المتنوعة للتصور على وجه العموم، وفي المعنى الثاني على مصدر نوعي خاص للتصورات»[33]. في هذا المعنى الثاني تتعدد

(31) جيل دولوز: نيتشه والفلسفة، أسامة الحاج، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت 1993، ص 69.

(32) المصدر السابق، 113ـ114.

(33) المصدر نفسه، 117.

التصورات، ويذكر ثلاثة أنواع للملكات بهذا المعنى وهي: الخيال والذهن والعقل. ويطرح مسألة العلاقة بين المعنيين في نهاية مدخله ليصل إلى حلها في نهاية عمله. ويلاحظ أن ما شغله في المدخل هو نفس ما شغله في كتاب «الاختلاف والتكرار».

ويتوقف في الفصل الأول عند العلاقة بين الملكات في النقد الأول، ويدور الفصل الثاني على العلاقة بين الملكات في «نقد العقل العملي» ويخصص الفقرة الأولى للعقل المشرع حيث هو المسؤول عن التشريع الكلي.

ويبدأ الفصل الثالث والأخير عن العلاقة بين الملكات في نقد ملكة الحكم.

ومن الواضح أن الغاية من تحليلات دولوز هي بيان كيفية وصول كانط للنقد وغايته نقد الحكم، والدليل على ذلك القضايا التي طرحها دولوز في بداية كتابه وفي سياقه وحتى الخاتمة هي قضايا الغائية والعلاقة بين الملكات[34].

لقد كان موضوع دولوز الرئيسي أن يوضح بعض المشكلات التي تنشأ بسبب أن كانط يجهد نفسه ليحكم دعاوى الملكات العقلية المتنافسة التي تمثل مشهداً متخيلاً لقاعة محكمة، قاعة محكمة تعمل ـ وفقاً لدولوز ـ على طريقة منصب رئيس جلسة دائري معين لكي يمنع أي صوت سلطة مفرد (مضيع للحرية) من ممارسة قوة مطلقة، وبالتالي يحول دون تقويض تشاركية الخطاب الحر والعادل قبل أي قانون. وهكذا نفهم الصرح المفاهيمي الكامل في النقد الكانطي ـ إبيستمولوجياه وأخلاقياته على

---

(34) المصدر نفسه، ص 120ـ121.

السواء ـ بوصفه نسخة عاكسة لـ «برلمان» ملكات عقلية ديموقراطي ليبرالي، يشيد لضمان سيادة العقل.

ويطور دريدا هذه الفكرة، على نحو واضح تماماً في نصوصه الحديثة عن سياسات المعرفة[35]؛ المهم في هذه النصوص هو إصرارها على أن هذه الأسئلة لا تزال موضع تفكير فيما يتعلق بتأثيراتها الاجتماعية والأيديولوجية في اليوم الحاضر. مثلما الحال مع دولوز عندما ألّف كتابه عن كانط. وحتى يكون دولوز مقنعاً فقد عرض تعليقاً كانطياً بخصوص المشكلات والتناقضات الموجودة في عملية تأسيس برلمان معرفة. إلا أنه في كتاباته الأخيرة (وعلى الأخص أوديب مضاداً) يتخاصم تماماً مع نماذج العقل التنويري. ويتبنى أسلوب الخطاب ما بعد البنيوي[36]. إنه باختصار يتخلى عن النقد الداخلي للمفاهيم والمقولات الكانطية من أجل لغة تحتفي بانبثاقها في عصر يفهم فيه العقل نفسه بوصفه قوة كبت اجتماعي. ومثل فوكو يساوي دولوز المعرفة بالقوة ويرفض أي نوع من النقد الفلسفي الذي يستقي أصله من وجهة نظر العقل التنويري[37].

4 ـ تناول دولوز كانط في كتابه «المعرفة والسلطة» في

---

(35) Gilles Deleuze: *La Philosophie critique de Kant*. P U F, 1961.
ترجمة: أسامة الحاج، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت 1997.

(36) انظر عبد القادر بشتة: كتاب فلسفة كانط النقدية، مجلة أوراق فلسفية، العدد 2ـ3.

(37) المصدر السابق، ص 15.

تحليله لأركيولوجيا فوكو المعرفية تحت عنوان «الأبنية أو التشكيلات التاريخية» (ما يرى وما يعبر عنه). وهو يرى أن «الكلام والرؤية، العبارات والرؤى عناصر خالصة وشروط قبلية ضمنها تجد كل الأفكار صيغتها في لحظة معيّنة، كما تتكشف السير وألوان السلوك. ويشكل هذا البحث عن الشروط نوعاً من الكانطية الخاصة بفوكو»[38].

ويقارن دولوز بين كانط وفوكو موضحاً التمايزات بينهما. فالشروط بالنسبة لفوكو شروط التجربة الواقعية، وليست شروط إمكان (فالعبارة عنده تفترض متناً معيناً) توجد بجانب الموضوع، وفي جانب التشكيلية التاريخية، وليس في جانب ذات كلية (القبلي ـ عنده ـ تاريخي)؛ وسواء كان هذا أو ذاك نحن أمام أشكال خارجية برانية. ويدلل على كانطية فوكو بالقول: إن الرؤى تشكل مع شروطها قابلية تلق وتأثر... وهو نفس ما نجده في الفكر الكانطي حيث إن عفوية الأنا تمارس ذاتها على كائنات متلقية تتمثلها (أي تتمثل تلك العفوية) بالضرورة كآخر، أما لدى فوكو، فإن عفوية الفهم أو الكوجيتو تنسحب تاركة المجال للرؤية (باعتبارها) شكلاً جديداً للمكان ـ الزمان[39].

---

(38) يلخص ويحلل د. عبد القادر بشتة كتاب دولوز: فلسفة كانط النقدية واضعاً العمل في سياق الدراسات الكانطية متوقفاً عند بعض أحكام دولوز مع تحليل نقدي للعمل. مجلة أوراق فلسفية، العدد 2ـ3، 96ـ106.

(39) Ch. Norris, «On the Ethics of Deconstruction». In Derrida, Fontana, 1987, p. 222.

يرى دولوز أن كانط نقل الثنائية الديكارتية، الفكر والامتداد إلى ثنائية بين ملكتي الحساسية والفهم. وهذا يعني أن كانط لم يبحث عن تطابق بين الذات والموضوع، بل بحث في ملكات الذهن بوصفها منظومة علاقات متفتحة هي محصلة نشاط عملي للإنسان يبتغي الحرية والجمال. إن حلّ الإشكالية التي تثيرها الثنائية بين الحساسية والفهم أو قل التجربة والعقل أو على الأقل زحزحتها تتم عند فوكو، وذلك نحو ثنائية مغايرة ليست بين ملكتين معرفيتين لكن وفقاً لتعبير دولوز بين نمطي وجودهما: العبارة والرؤية. فإذا كانت أصالة كانط تتمثل في زحزحة إشكالية ديكارت من المستوى السيكولوجي (تمثل الذات لذاتها) إلى مستواها الابيستمولوجي والبحث عن شروط الإمكان، فوجه الجدة عند فوكو هو تحويل الثنائية الكانطية من المستوى الابيستمولوجي إلى المستوى الأنطولوجي، بحيث يتركز الاهتمام على الكينونة لا على الحقيقة، على الإنسان لاعلى الطبيعة[40]. معنى هذا أن شروط الإمكان ترجع عند كانط إلى الذهن المستقل عن التجربة في حين أنها لدى فوكو في «الكلمات والأشياء» مصدرها التجربة ذاتها، وهي ذات طابع تاريخي، أي أن القبلي في نظر فوكو ذو طابع تاريخي. بالإضافة إلى أن الحقيقة القبلية لا تشكل عند فوكو هوية جاهزة سابقة على ممارستها، ولا تشكل بذاتها مصدراً ليقين معرفي. وإنما هي ذات طابع ملتبس ومتناقض، هي موضع أو حيز للممارسة تنتج وتنتج. ومعنى كونها تنتج فيما يبيّن علي حرب، توضيحاً لدولوز، أن ثمة ما يؤسسها في الأبنية

---

(40) *Ibid.*, p. 222.

والتشكيلات التاريخية التي هي بمثابة قبليات تسبق قبليات العقل الخالص[41].

(41) *Ibid.*, p. 222.



جيل دولوز وفلسفة كانط النقدية

د. عبد القادر بشتة[*]

لقد اعتنى النقاد الفرنسيون المعاصرون كثيراً بأساليب عديدة وبمناهج مختلفة بوحدة الفلسفة النقدية الكانطية وبمراحلها الثلاثة ويمكن أن نذكر في هذا المجال على سبيل المثال لا الحصر:

الفكرة النقدية عند كانط لجوزيف كومب *(L'idée critique chez Kant de J.Combes)*

نقد كانط لموريس كلافل *(Critique de Kant de M.Clavel)*

الفلسفة العملية الكانطية لدليوس *(La philosophie pratique de Kant de V.Delbos)*

ونعتقد أن مؤلف جيل دولوز «فلسفة كانط النقدية» يندرج في هذا الإطار العام بالذات. وقد لاحظنا أن هذا الكتاب كان ولا يزال محل اهتمام كبير في الوطن العربي، لذلك نقترح النظر فيه بتلخيصه أولاً ثم بالتعليق عليه بإيجاز شديد.

(*) جامعة تونس الأولى.

أولاً: دولوز وكانط

تبدأ المقدمة بضبط معنى العقل عند كانط في علاقته بالفلسفة باعتبارها «علم العلاقة بين جميع المعارف والغايات الأساسية للعقل البشري»، ومن ثم يبرز دولوز أهمية الغائية العقلية وخصوصياتها عند الفيلسوف الألماني مبيناً موقعها بين العقلانية والتجريبية الكلاسيكيتين. فالتجريبيون يرون أن الغائية كامنة في الطبيعة بينما يسندها كانط إلى العقل. أما العقلانيون فيقرون بغائية العقل لكنهم يضعونها خارجه بجعله ينشد كينونة مطلقة أو خيراً مطلقاً أو قيمة مطلقة، في حين يرى صاحب الفلسفة النقدية أن الغايات العقلية السامية موجودة في العقل. ولا غرابة إذاً، أن يكون هذا الأخير حكماً لنفسه عند فيلسوفنا فيبين طبيعة غاياته والوسائل الكفيلة بتحقيقها.

ويمر بعد ذلك دولوز إلى نظرية الملكات عند كانط فيمدنا بالمعنى الأول لكلمة ملكة (Faculté) وهو: كل تصور يكون في صلة ما بشيء آخر، يعني علاقة الموضوع بالذات بشكل عام. وهناك على هذا المستوى أولاً علاقة وفاق ومطابقة تحدد ملكة المعرفة، وثمة صلة السببية وتؤدي إلى ملكة الرغبة. وأخيراً يكون التمثل في صلة عفوية مع الذات نفسها فيعطينا ملكة الشعور باللذة والألم.

والسؤال هو: هل لهذه الملكات بهذا المعنى أشكالاً عليا باعتبار أن لملكة ما شكلاً أعلى لما تتضمن القانون الذي يحدد تحركها؟ وفي هذا الإطار يتضمن «نقد العقل الخالص» تأملاً في الملكة العليا للمعرفة. ويهتم «نقد العقل العملي» بالملكة العليا للرغبة. أما «نقد الحكم» فيعتني بالملكة العليا الأخيرة.

ويذكر صاحبنا ثانياً المعنى الثاني للكلمة ذاتها وهو أن تكون الملكة مصدراً نوعياً للتصورات. وفي هذه الحالة يرتبط عدد الملكات بأنواع التصورات. يبعد دولوز على هذا الصعيد ـ على أثر كانط طبعاً ـ الحدس الذي لا يمكن أن يستجيب لهذا السؤال ثم يذكر ثلاث ملكات بهذا المدلول وهي: (المخيلة L'imagination والفهم L'entendement والعقل Raison). ويطرح صاحبنا في نهاية هذه المقدمة مسألة العلاقة بين المعنيين التي ستجد حلاً نهائياً لها في خاتمة مؤلفه.

وقد خصص دولوز الفصل الأول من كتابه إلى الصلة بين الملكات في نقد العقل الخالص، والبداية هي تحديد للعلاقة بين الماقبلي (a priori) والترانسندنتالي (Transendental). ويمكن تلخيص هذه الصلة على النحو التالي. يشير «الماقبلي» إلى تصورات تنشأ من التجربة. أما «الترانسندنتالي» فهو يعني المبدأ الذي تكون التجربة بمقتضاه خاضعة لتصوراتنا الماقبلية.

وواضح أننا نمتد في مجال علاقة أهم هي علاقة الذات بالموضوع التي أحدث كانط فيها انقلاباً كبيراً أسماه بـ «الثورة الكوبرنيكية»، لذلك ينتقل دولوز إلى هذا المفهوم الكانطي الخطير مبرزاً أن هذا الفيلسوف قد استبدل الفكرة الكلاسيكية القائلة بالانسجام بين الذات والموضوع بالمبدأ القائل بضرورة خضوع الثاني للأولى.

ويأتي بعد ذلك صاحبنا بصفة طبيعية إلى تحديد وظيفة الملكات الثلاث في عملية المعرفة. فالفهم يشرع عند ضبطه لشكل الموضوع وهي مهمة لا تقدر عليها المخيلة التي تكتفي بدور الوسيط بين الموضوعات الحسية وملكة الفهم بتقديم رسوم

تخطيطية لها (Schèmes). أم العقل فهو المسؤول عن مادة الموضوعات الحسية (Phénomènes).

ويصل دولوز هكذا إلى مشكلة العلاقة بين الملكات يعني إلى «العقل السليم» (bon sens)، وهو مصطلح كانطي هام يدل على على وفاق ما قبلي بين الملكات لا يلغي الاختلاف بينها على مستوى الطبائع. ويذكر دولوز في هذا الصدد أن هذا الانسجام يقع في «نقد العقل الخالص» بقيادة ملكة الفهم وفي مصلحة العقل النظرية.

وأخيراً وتحت عنوان «استخدام شرعي واستخدام غير شرعي» يعيد دولوز إلى الأذهان تحذيراً كانطياً على غاية من الأهمية ويتعلق بمغبة انزلاق الملكات في غير الطريق المخصص لها، إذ يمكن للمخيلة أن تحلم وللفهم أن يخرق مجال الموضوعات الحسية وللعقل أن يختار دور التشريع المباشر الذي هو مسؤولية ملكة الفهم. عند ذلك تختلط الأوراق التي أراد نقد العقل الخالص ترتيبها بكل اعتناء.

أما الفصل الثاني فقد اعتنى بعلاقة الملكات في «نقد العقل العملي». ينطلق دولوز من الحديث عن العقل المشرع (Raison Législatrice) مؤكداً أن العقل وحده هو المسؤول عن شكل التشريع الكوني الذي يلائم القانون الأخلاقي المتسم بالكونية ضرورة. وهذه المهمة لا يمكن للفهم أن يقوم بها لأنه يقتصر على موضوعات محلية. فما هو إذاً، موضوع التشريع العقلي؟ إنه الكائن الحي، إذ يبدو أن العقل العملي يفرز مفهوم الحرية بوصفه واقعاً موضوعياً ويشرعه.

لكن هل يُلغى دور الفهم في هذه الحالة تماماً؟ في الحقيقة

تبقى هذه الملكة الفكرية مهمة جداً على هذا المستوى، ذلك أننا نحتفظ في مجال فلسفة الأخلاق بشكل التقيد بالقانون كما نص عليه تشريع الفهم.

فما هو إذاً، العقل الأخلاقي السليم؟ كثيراً ما يذكر كانط في هذا الصدد أن القانون الأخلاقي ليس في حاجة إلى علم كبير ولا إلى براهين بارعة بل يرتبط باستخدام عادي للعقل في متناول كل الناس يتمثل عموماً في انسجام الفهم مع العقل تحت القيادة التشريعية لهذا الأخير.

وفي هذه الحالة هل نخرج الحس والمخيلة تماماً من ميدان فلسفة الأخلاق؟ يشدد دولوز على هذا المستوى أننا نخطئ كثيراً لما نعتقد أن فلسفة الأخلاق الكانطية لا تكترث بإنجازها. وهذا يعني أننا نسترد المخيلة بما لها من صلة مع الحس في مجال التحقيق.

وللإنجاز الأخلاقي عدة شروط. وأولها أفكار العقل النظري الأساسية، وهي تلك التي تتعلق بالله والروح والحرية والتي يتأسس عليها العقل العملي ذاته. وثانيهما الشروط المتأصلة في الطبيعة الحسية والتي تؤدي إلى ترجمة ما فوق المحسوس حيث يوجد القانون الأخلاقي.

ويقوم دولوز في نهاية هذا الفصل بمقارنة بين العقل النظري والعقل العملي على مستوى مصالحهما. فيؤكد أولاً، الاختلاف بين الاثنين. إذ إن مصلحة العقل النظري ترتبط بمجال الحسيات «فينومان» أما مصلحة العقل العملي فهي تستند إلى الكائنات العاقلة باعتبارها أشياء في ذاتها (Choses en Soi)، لكن العلاقة بينهما وطيدة وتتمثل باختصار أن العقل النظري يستمد جدواه من

إمكانية تحقيق ما هو فوق حسي (Surnaturel) وهي في نهاية الأمر علاقة الفينومان بالشيء في ذاته.

ويخص الفصل الأخير في هذا الكتاب الصلة بين ملكات الفكر في نقد «ملكة الحكم». ويسأل دولوز أولاً: هل هناك شكل أعلى للشعور؟ وهذا السؤال يعني: هل لدينا تصورات تحدد بصفة قبلية حالات للذات كاللذة والألم؟

والإجابة مبدئياً سالبة لأن مثل هذه الحالات تعرف تجريبياً، لكن يمكن أن تكون إيجابية لما يتعلق الأمر بالانشراح (Contentement) الذي هو شبيه فكري بالإحساس. بيد أن ملكة الشعور في شكلها الأعلى في هذه الحالة غير قادرة على تشريع موضوعات خاصة بها بل تكتفي بأن تكون مصدر شروط ذاتية لنشاط الملكات الأخرى.

ويجوز على كل حال رصد هذا الشكل الأعلى للشعور في الحكم الاستاطيقي، وتنسجم في هذا الباب المخيلة في حريتها الخالصة مع ملكة الفهم في تشريعها غير المحدد. ولسنا هنا على صعيد وفاق موضوعي بين الملكات بحيث تكون لدينا ملكة طاغية على غيرها وتديرها، كما هو الشأن في النقدين الأولين، بل إن الأمر يخص انسجاماً ذاتياً تتفاعل فيه المخيلة مع الفهم بصفة عفوية.

لكن أين العقل في كل هذا؟ لقد ارتبطت العلاقة السابقة بحكم استاطيقي معين هو: «هذا جميل» (C'est beau). لكن هناك نوعية أخرى من الحكم في هذا المجال ويتمثل في القول «هذا سام». (C'est sublime) وعلى هذا الصعيد بالذات يتدخل العقل. إذ إن المخيلة تقف عند عجزها أمام السمو فيدفعها العقل إلى

نهاية طاقتها ويجبرها على الاعتراف بأن قوتها لا تساوي شيئاً مقارنة بالأفكار العقلية. وبالتالي فإن السمو يؤدي إلى علاقة ذاتية من نوع خاص بين المخيلة والعقل. وهذه الصلة ليست مفترضة فقط بل هي من ناحية أخرى، حقيقة مولدة وتمثل الثقافة الحركة المؤدية إلى ميلادها بينما يوجد أصل الحكم «هذا جميل» في الطبيعة. ويقف دولوز عند هذه الصلة التي تجعل من الطبيعة مصدر الجمال مؤكداً أن مضامين الطبيعة الحسية ترمز إلى إنكار العقل وأنها تسمح بالتالي للفهم بالتوسع وللمخيلة بالتحرر، وهكذا فإن مصلحة الجمال شاهدة على وحدة ملكاتنا الفوق حسية التي تفضي إلى وفاقها الحر وانسجامها الذاتي.

إن لجمال الطبيعة إذاً، مواصفاته. لكن ماذا عن الجمال الفني وعن العبقرية المولدة له؟ لا شك أن كانط قد ناقش هذه المسألة بإطناب. فهو يعتبر مثلاً أن العبقرية الفنية هي هيئة فطرية تعطي للفن مادة ثرية وقانوناً تأليفياً وأنها المسؤولة عن تنشيط الوفاق بين الفهم والمخيلة. وبيَّن هذا الفيلسوف الألماني أيضاً أن الجمال الفني بهذا المعنى يرمز إلى الخير تماماً مثل الجمال الطبيعي.

وكل هذا يجرنا إلى الحديث في الحكم (Le jugement). فهل هو ملكة؟ في الحقيقة إن الحكم يؤدي في جميع الحالات إلى الوفاق بين سائر الملكات. فالحكم النظري مثلاً هو ترجمة لانسجام بين ملكات محددة لموضوع طبقاً لتشريع الفهم والحكم ملكة عند كانط باعتبار طرافة عمله وخصوصية نتائجه.

ويتواصل البحث في الطبيعة والفن هذه المرة على مستوى الغائية. فهناك الغائية الطبيعية التي ترتبط في نظر كانط بالوحدة

النهائية التي يسلطها العقل على مجال الحس. لكن للاستاطيقا غائيتها أيضاً وهي ذاتية وشكلية ولا تهدف لأي غاية معيّنة ودقيقة بيد أنها تمهد للغائية الطبيعية.

ويختتم دولوز كتابه بالتأمل في غايات العقل متفحصاً لثلاث مسائل هي:

أ ـ مذهب الملكات.

ب ـ مذهب الغايات.

ج ـ التاريخ والتحقق.

ويذكر في الباب الأول بالخصوص أن المؤلفات النقدية الثلاثة تمثل نظاماً حقيقياً للتبادل، لأن الكتابين الأولين يعرضان علاقة بين الملكات تحددها إحداها في حين يكتشف النص الأخير وفاقاً حراً وغير محدد بين الملكات هو شرط إمكان أي صلة ممكنة بينها. ويؤكد دولوز من ناحية أخرى وفي السياق نفسه أن طرافة مذهب الملكات عند كانط ترتكز على خصوصية كل ملكة عليا وعلى محدوديتها. ويعيد دولوز في المستوى الثاني إلى الأذهان أهم ما جاء حول مسألة الغائية والمقارنة بين الحكم الاستاطيقي والحكم الغائي إلخ... ويسأل في النهاية: كيف يمكن للإنسان الذي لا يمثل هدفاً نهائياً إلا في وجوده الفوق حسي (surnaturel) أن يكون غاية نهائية للطبيعة الحسية؟ والإجابة باختصار شديد هي: تعد الحرية الوسيلة الفريدة للتحقيق.

ثانياً: تعليق على كتاب دولوز

يتضح من هذا التلخيص أن مؤلف جيل دولوز، الذي كتب

والحق يُقال بأسلوب سلس جداً وبلغة على غاية من الوضوح والدقة، يضم فعلاً مختصرات للفلسفات النقدية الكانطية الثلاث. ويمكن اعتباره من هذه الناحية مدخلاً جيداً للفلسفة النقدية. فهو يفيد الطالب غير المطلع على هذا الفكر الذي يحتل في تاريخ الفلسفة قيمة كبيرة. وهو يهم أيضاً أولئك الذين تعرفوا إلى نصوص هذا الفيلسوف الألماني الشهير دون تمعن فيساعدهم على مراجعة فهمهم لها وتركيزه.

وهذا الكتاب يذكرنا شخصياً بتلك المؤلفات المبسطة العديدة التي ساعدتنا كثيراً في بدايات اتصالنا بالفكر الكانطي والتي يعج بها الفكر الفلسفي في فرنسا. ونذكر على سبيل المثال في هذا الصدد:

1 ـ كانط لريمون فانكور (Kant de R. Vincourt).

2 ـ كانط لجان فراري (Kant de J. Ferrari).

3 ـ لمعرفة الفكر الكانطي لجورج باسكال (Pour connaître la pensée de Kant- de G.Pascal).

وكلها تضم تلاخيص للفلسفة النقدية الكانطية مشفوعة بباقة من النصوص المختارة لم يتجاوز دولوز مضامينها بكثير. ونحن لا نستغرب أن يكون المؤلف الذي نحن بصدده من هذا النوع لأنه يمثل في الحقيقة نص محاضرات قام بها صاحبه إلى طلبة غير مختصين في الموضوع. ومن هذه الزاوية بالذات يمكن أن تثمن محاولة الأستاذ أسامة الحاج لترجمته. ولعل تلخيصنا يدخل في هذا الإطار نفسه لأنها من المفروض أن تقدم للطالب العربي ما قدمه دولوز للطالب الفرنسي فيستوي على هذا المستوى على الأقل الطرفان. لكن النص العربي يبقى تقريبياً وقد لاحظنا مثلاً

أن زميلنا لم ينجح في ترجمة مصطلحات مهمة وأنه اكتفى في أغلب الأحيان بحرفية النص دون الوقوف عند تفرد معانيه.

ومهما يكن من أمر يمكن الجزم بقيمة مؤلف دولوز التربوية. وهو يفوق على هذا المستوى والحق يُقال المصادر التي سبق ذكرها في المقدمة. لكن ما هي أهميته بالنسبة إلى المختصين الذين ساروا أشواطاً على درب إدراك أغوار الكانطية؟

يجوز القول أولاً: إن هذا الكتاب قد يفيد خاصة المهتمين بمؤلف «نقد الحكم» من أهل الاختصاص، ذلك أن دولوز اختار تلخيص الفلسفة النقدية بحيث تفهم كيف وصل كانط إلى المرحلة الثالثة منها. ولا أدل على هذا من أنه بدأ تحليلاته وختمها بقضايا تخص هذا الشوط من الفكر النقدي الكانطي مثل قضية الغائية، التي تعتبر فعلاً من المهام الجوهرية التي اضطلع بها «نقد الحكم»، ومسألة الوفاق بين الملكات التي يمثل نفس الأثر بالفعل تجسيماً نهائياً لها مقارنة بالشوطين السابقين. وبعبارة أخرى، كل شيء يدل على أن نقد الحكم هو الهدف. وكأن بصاحبنا قد أراد إبراز كيفية ميلاد هذا المؤلف انطلاقاً من النقدين المتقدمين، ومن هذه الناحية يمكن الإقرار بأن نص دولوز يتعلق بهذا المرجع أساساً.

وفي الحقيقة لقد انطلق هذا المفكر الفرنسي مما اعتبره نهاية المسار وأراد إعادة البناء. ونحن نرى أولاً: إن «نقد الحكم» ليس نقطة الختام في السياق النقدي الكانطي باعتبار أنه لم تحسم نهائياً المسألة النقدية. فقد وجدت بعد ذلك كتابات ترجعنا إلى البداية حيث كانت الدوغمائية طاغية وحيث غاب الالتزام بحدود الفكر البشري ونذكر على هذا المستوى مثلاً:

1 . «نهاية كل شيء» وكتب سنة 1794.

2. «نزاع الكليات» الذي صدر عام 1798. ويمكن اعتبار النص الأول ملحقاً «النظرية السماء» 1755، لأنه يرجعنا بشكل ما إلى القناعات الكونية الأولى. إما موضوع الرسالة الثانية فهو شاذ غريب في تطور الفكر الكانطي كما يدل على ذلك العنوان نفسه ومضمونه الميتافيزيقي الشاذ عن المسار الطبيعي. وعلى كل حال فقد وقع الاهتمام بشدة هذه الأيام بما اصطلح على تسميته بـ «مؤلف ما بعد الوفاة ـ OPUS POSTOMUM» وهو مخطوط تركه كانط في شكل ملاحظات فتم إنشاؤه ونشره. وقد أقر أخيراً الأب مارتي (Marty) وهو من أكبر المختصين في كانط حالياً في فرنسا، بأن هذا الأثر يمثل حقيقة مؤلفاً نقدياً رابعاً بحيث يكون «نقد الحكم» المرحلة قبل الأخيرة.

ومهما يكن من أمر فمنهج دولوز يؤدي حتماً إلى الاختزال الذي يحجب بالضرورة عمق الأثر وحقيقته الحقيقية ولا يتلاءم بالتالي مع البحث المعمق. فهذا الأخير يقتضي في نظرنا أولاً: إدراج الأثر في سياقه التاريخي يعني اعتبار الإطار الفكري الذي نشأ فيه والذي يعد بدون شك علّة جزئية لوجوده. وثانياً: التأمل فيه من ناحية تطوره الداخلي وفحواه الدقيق إذ إن كل فكر لا يخلو من إشكالات باطنية لا بدَّ من السيطرة عليها لفهمه بعمق وهو يتموقع في طريق يبدأ مع بداية التأليف وينتهي مع نهايته على الأقل، وينبغي التعرف إليه في تفاصيله للوصول إلى الغرض نفسه. وكل هذا يعني إن أردنا الحديث عن الفلسفة النقدية الكانطية.

I. الاعتناء جدياً بعنصرين خارجيين هما:

أ ـ الفكر الفلسفي الموجود على الأقل في القرنين السابع عشر والثامن عشر فمن الناحية المعرفية يعني فيما يخص نقد العقل الخالص تصارعت في تلك الفترة ثلاثة تيارات أساسية وهي:

1. العقلانية التي يمثلها فولف وليبنتز.
2. التجريبية التي يرمز إليها هيوم ولوك.
3. المثالية ويجسدها ديكارت وباركلي.

وفعلاً فقد اهتم النقاد بعلاقة كانط بهذه الاتجاهات الثلاثة؛ وبين ما يدور أن «نقد العقل الخالص» هو بمثابة ردّ فعل فيلسوفنا عليها وأنه يتضمن تأليفاً استرجاعياً ودحضاً في الوقت نفسه لها. ومن الناحية العملية فقد اهتم فلاسفة ذلك العصر بالقانون الأخلاقي وبمفهوم الحرية وبغيرهما من المفاهيم المحددة للحياة الأخلاقية مستندين إلى جوهر الفكر المسيحي وإلى المتطلبات الموضوعية التي يجب أن تسود المجتمع المدني. وأخيراً فقد كانت قضيتنا التوافق بين الملكات الإنسانية والغائية محل نقاش الفلاسفة والمفكرين في ذلك الوقت وهو أمر لم يغب عن النقاد أيضاً.

ب ـ الفكر العلمي، لقد عرف القرن 17 ثورتين علميتين عارمتين: الأولى في المجال الرياضي وتتعلق بحساب التفاضل والتكامل والثانية تهم الفيزياء وطغى فيها اسم نيوتن في النهاية على غيره من الأسماء. وقد امتد تأثير مضمون الثورتين إلى القرن التالي الذي اكتفى علماؤه بتوضيحه وتطويره دون القيام بثورة جديدة. هذا والملاحظ أن هذا العصر قد تميز خاصة في الشطر الثاني منه ـ ونقصد القرن الثامن عشر ـ بنوع من الديموقراطية

العلمية باعتبار أن جميع الناس كانوا يهتمون بالعلم، ونحن على كل حال لا نعرف مفكراً واحداً لم تشمله هذه العدوى، فحتى أعداء العلم كانوا عارفين بأصوله، ولا يمكن مبدئياً لكانط الذي درس الرياضيات وكتب في الفيزياء أن يتجاهل المعرفة العلمية في فلسفته النقدية. وعلى كل حال فقد أكد النقاد خاصة في فرنسا المرجعية العلمية لهذه الفلسفة؛ وقد شاركنا بدورنا في هذا النقاش. لكن جيل دولوز تجاهل تماماً هذه المرجعية العلمية التي يؤدي اعتبارها إلى عمق النص الكانطي مخالفاً بذلك أبناء بلده الذين تميزوا على غيرهم بالتأكيد على هذا البعد. وقد اكتفي صاحبنا من ناحية أخرى، ببعض الإحالات الفلسفية السريعة التي لا تساعد كثيراً على النفاذ إلى أغوار الفلسفة النقدية وعلى ضبط الخلفيات الخارجية لقضاياها الأساسية. ومن هذه الإشارات العاجلة نذكر:

1. ذكره في المقدمة لموقع كانط بين العقلانيين والتجريبيين بشكل عام على مستوى غائية العقل.

2. المقارنة السريعة التي يؤكدها في الخاتمة خاصة بين كانط والتيار الدوغمائي على صعيد العلاقة بين الذات والموضوع. وقد تعرض تلخيصنا إلى هاتين الفكرتين.

II. أما بالنسبة إلى مسألة السياق الداخلي للأثر ومشكلاته الباطنية فإن الفلسفة النقدية الكانطية تثير عدة ملاحظات يمكن تلخيصها كالتالي:

أ ـ لا شك أن هذه الفلسفة تمثل نضجاً فكرياً عند صاحبها. فقد وصل إليها كانط متأخراً نسبياً. ولا يمكن في هذه الحالة فصل البداية عما سبقها إن أردنا فهم الكل فهماً معمقاً. أضف

إلى ذلك فقد كانت بين المراحل الأساسية للفكر النقدي الكانطي مراحل لا بدَّ من التأمل فيها لإدراك المحتوى العميق للمحطات الرئيسية.

وفعلاً فالتعرف إلى مقالة 1770 ضروري لفهم البداية النقدية بشكل صحيح؛ فقد وضع كانط في هذا المؤلف أصولها الأولى، مثل القول بالحدس الماقبلي وتحديد نوعية موضوعات المعرفة الإنسانية إلخ وفي الحقيقة يجوز الإقرار بأن هذه الرسالة تمثل المنطلق الصحيح للفكر النقدي عند كانط. لكن الاطلاع على ما يسمى تقليدياً بالفكر الماقبل نقدي (Précritique) حتمي أيضاً لأنه يدلنا على حقيقة التحول من الواقعية التي ميّزت الكتابات الأولى إلى المثالية التي ارتبطت بها البداية النقدية، وعلى ثبات بعض الأطروحات عند فيلسوفنا مثل فكرة التأليف بين العقلانية والتجريبية مع تحويرات على المستوى النقدي. وبالفعل فالوقوف عند الفواصل يوصل إلى غور الفكر النقدي الكانطي. خذ مثلاً مؤلف «أسس ميتافيزيقا السلوك». فقد تضمن هذا الكتاب عدة مفاهيم أساسية في «نقد العقل العملي» كفكرة العلاقة بين الأخلاق والعقل الخالص والتصور الكانطي للحرية وللأمر الأخلاقي إلخ... وهو بالتالي تمهيد جدي لهذه المرحلة من الضروري الوقوف عنده لفهمها كما ينبغي.

ب ـ ولا ريب أن الأثر النقدي الكانطي يحتوي على عدة مشاكل داخلية تجعل النفاذ إلى أعماقه صعباً. ولا أدل على ما نقول في ذلك «الحرج» الذي صاحب ميلاد «نقد العقل الخالص». فقد وجد هذا النص في طبعة أولى لم تقنع الناس فحوره كانط مدخلاً عليه بعض التغييرات. لكن سوء الفهم لازم

القُراء فاضطر صاحبنا إلى كتابة «مقدمة إلى كل ميتافيزيقا مستقبلية تريد أن تأخذ شكلاً علمياً» بسط فيه بشك كبير المؤلف الأول. لكن هذه الرسالة التبسيطية تبقى محل نقاش وتعارض بين أهل الذكر.

ويمكن على هذا الصعيد الاكتفاء بالصعوبات التي يتضمنها «نقد العقل الخالص» كعينات تمثيلية للإشكالات العديدة التي يلاقيها القارئ للأثر النقدي، لأن المطلع على هذا المؤلف يتدرب بدون شك على أسلوب كانط ولغته ومفاهيمه فتصبح العراقيل أقل فيما بعد وولوج الحقبتين المواليتين أيسر. وفي الحقيقة إن هذا الكتاب يحتوي خاصة على حرجين كبيرين هما:

1 ـ موقع المخيلة في العملية المعرفية: فدور هذه الملكة غير محدد بالمرة في الطبعة الأولى المتعلقة بالتشريع الترانسندنتالي، فهي تارة ثانوية مقارنة بالفهم وتارة نرى كانط يعطيها الأولوية. هذا والإجماع عام حول هذا الغموض، وأصبح هذا الدور أكثر وضوحاً في الطبعة الثانية كما أكد ذلك النقاد. لكننا عثرنا على نص في هذا المستوى يبقي على التردي لأنه يثبت أولوية المخيلة.

2 ـ من المعنى الابيستمولوجي. ونقصد المدلول المرتبط بنظرية العلم. فأي قارئ لهذا الكتاب يتأكد بكل يسر من مرجعيته العلمية. وعموماً ترتبط نظرية المعرفة عند كانط بنظرية في العلم. إذ يتم البحث لديه عن طبيعة المفاهيم المعرفية في العروض الميتافيزيقية ويقع التمعن في معانيها العلمية في العروض الترانسندنتالية، وتستند المعرفة الإنسانية في نظره إلى القضايا التأليفية القبلية دون القضايا التحليلية التي يلتزم بها الفكر

الميتافيزيقي وحده، لكن القضايا الأولى تأخذ من العلم نموذجاً لها لا بديل له.

بيد أن الإشكال يتمثل في ضبط الأنموذج المسيطر. فقد اهتمت الاستاطيقا بالإمكان وبالرياضيات أساساً. واعتنى التحليل بالوجود الذي يرتبط في النص بالفيزياء. لكن الفصل النهائي ليس قائماً بين هذين الفصلين من «نقد العقل الخالص»، يعني بين الإمكان والوجود وبين الرياضيات والفيزياء... وأمام هذه الصعوبة الخطيرة التي أرقت الكثيرين اختار أغلب النقاد الأنموذج الفيزيائي مؤكدين مضمون التحليل ـ لكنهم قللوا هكذا من دور الاستاطيقا بدون حق ـ واصطفينا الرياضيات لكننا لم نعد متيقنين تماماً من النتيجة التي وصلنا إليها منذ عشرين سنة تقريباً.

وقد غاب اعتبار السياق الداخلي تماماً في مؤلف دولوز إذ نحن لا نجد فيه أي إشارة إلى الفكر الماقبل نقدي وإلى الفواصل بين المراحل الأساسية. ولقد اكتفى دولوز بقراءة سريعة لهذه المحطات الأصلية حاجباً هكذا طريقاً مهماً لإدراك صميم العملية النقدية برمتها.

ثم إن هذه القراءة تدل على أن صاحبنا قد تعامل مع النص وكأنه لا يحمل في طياته أي لبس. فهو لم يقف مثلاً عند غموض وظيفة المخيلة في الفلسفة المعرفية واكتفى بإعطائها دور الوسيط الأمين. ومن ناحية أخرى فلا وجود في مؤلفه للبعد الابيستمولوجي الواضح في نظر كانط مخالفاً بذلك شبه الإجماع الفرنسي على هذا المستوى. وقد أدى هذا التجاهل إلى اختصار مزعج للنظرية المعرفية الكانطية التي ترتكز على نظرية علمية كان من الضروري إبرازها لفهم البناء المعرفي بشكل معمق.

وفي الحقيقة لقد نتج من هذا النكران أيضاً الإضرار بإدراك عمق مهم للشوطين النقديين المواليين. صحيح أن التمييز مؤكد بين المراحل النقدية الثلاث على الأقل لأننا ننتقل من الموضوعات الحسية إلى الأشياء في ذاتها، لكن الجسور ليست مقطوعة بينها مثلاً في ناحية الهاجس العلمي عند كانط. فالقانون الأخلاقي شبيه من حيث الشكل لا المضمون للقانون العلمي إذ إن الاثنين ماقبليان وكونيان ثم إن «نقد العقل العملي» و«نقد الحكم» يتضمنان تنظيماً ما للملكات المخيلة ـ الفهم والعقل التي ارتبطت في «نقد العقل الخالص» بالأنموذج العلمي.

وفي كلمة واحدة إن ما سبق يجعلنا نقر بأن مؤلف دولوز لا يرتقي إلى قيمة الكتب الفرنسية المعمقة التي أشرنا إليها.

وخلاصة القول فنحن إذ نؤكد القيمة التربوية لمؤلف دولوز وضرورة اطلاع الطلاب العرب المبتدئين عليه، فإننا لا نراه يصلح كثيراً بالنسبة إلى المختصين المتعمقين في الأثر الكانطي الذين في إمكانهم قراءة الاختلاف والتكرار للتعرف إلى مدى إحاطة هذا المفكر الفرنسي بالفلسفة الكانطية لأن الكتاب الذي نظرنا فيه لا يستحق كل هذه الضجة.



النص الدولوزي وصورة الفيلسوف

د. الحسين الزاوي(*)

إن شخصية الفيلسوف في كتابات جيل دولوز غامضة وكثيفة ويتميز حضورها بنوع من السرية المفرطة، حيث يطل علينا الفيلسوف وهو حامل لأقنعة متعددة، تفصح عن حالات التردد التي تخترق ذات الفيلسوف، ذاك الذي يعبّر أحياناً أو مثلما يتم التعبير عنه أحياناً أخرى، فهل يشير الفيلسوف إلى الشخصية المفهومية أم أن المفهوم هو الذي يشير إليه؟

ربما لا يكفي أن يقول دولوز: «ليست الشخصية المفهومية ممثلة للفيلسوف، بل على العكس تماماً: فالفيلسوف هو مجرد غلاف يضم شخصيته المفهومية الرئيسية، وكل الآخرين الذين هم بمثابة الوسطاء، والموضوعات الحقيقية لفلسفته، أما الشخصيات المفهومية فهي نوع من المعارضات الاسمية (hétéronymes) للفيلسوف، وأما إسم الفيلسوف فهو مجرد إسم مستعار لهذه الشخصيات[1].

(*) قسم الفلسفة ـ جامعة وهران.

(1) جيل دولوز/فليكس غاتاري: «ما هي الفلسفة» ـ ترجمة ومراجعة

لأن الفيلسوف الذي يسكن النص الدولوزي، يعمل وفق استراتيجيات ضمنية ترفض التصريحات السافرة، لأنها خجولة تحب الإشارات الخفيفة والعابرة وترفض الأقوال الادعائية والوقحة. «وفيلسوف التلميح الذي يدافع عنه دولوز يظل بعيداً عن كل التشكيلات والفضاءات النصية التي حاول تاريخ الفلسفة أن يؤسس انطلاقاً منها شخصية الفيلسوف، فالفلسفة لا تضع مبدعها في الواجهة فهي تحلم بالضوء وتخشاه في آن واحد، والفيلسوف يسعى إلى اختراق الكهف دون أن يكون قادراً على احتواء شعاع الحقيقة الساطع، ومع ذلك فإن «صورة الفيلسوف في شكلها الشعبي والعلمي معاً، يبدو أنه قد تمّ ترسيخها من قبل الأفلاطونية: إنه كائن الصعود، ذاك الذي يخرج من الكهف، تقياً، ويتطهر كلما زاد في الارتقاء، وفي نطاق هذه النفسية التصاعدية فإن الأخلاق والفلسفة، ومثال الزهد والفكرة المتعلقة بعالم الفكر تمكنت من إقامة روابط وطيدة»[2]؛ فهل يستطيع الفيلسوف إذاً، أن يحقق ذاتاً مغايرة لصورة تراكمت فوقها عناصر الالتباس؟ وهل يملك الفيلسوف أسلوباً شفافاً يفضح تلك الذات الملتبسة بقدر ما يفضح ذلك التصور الذي يحمله عنها؟

ليست المسألة فيما يبدو مرتبطة فقط بعوامل أسلوبية ولغوية

= وتقديم: مطاع صفدي وفريق مركز الإنماء القومي ـ مركز الإنماء القومي والمركز الثقافي العربي ـ بيروت ـ الدار البيضاء ـ ط1، 1997 ـ ص 79ـ80.

(2) GILLES DELEUZE: *Logique du sens*- Les éditions de minuit, Paris, 1969, p. 152.

حتى وإن ردد دولوز تصريحاً من ذاك النوع الذي يفيد أن: «الأسلوب هو إخضاع اللغة للتنوع وهو تعديل أو تشكيل وشد للغة بأكملها إلى الخارج (. . .). لذلك لا ينبغي أن تكون اللغة نظاماً متجانساً، بل لا توازناً، نظاماً لا متجانساً دائماً: إن الأسلوب يعمق في القوى الكامنة، ويمكن أن يمر شيء ما بين الاختلافات وأن يحدث، كما يمكن أن تنبثق ومضة صادرة عن اللغة نفسها فتجعلنا نرى ونتأمل ما بقي في الظل من حول الكلمات»[3].

فالأمر يبقى مرتبطاً بمسألة تحديد الأولويات الفلسفية بالنسبة لذات تحلم بإنجاز صياغات تستعصي على البلورة، وهو ما حاول دولوز كذلك أن يرصده عبر محطات متعددة ليس فقط حينما كان يتحدث عن الفيلسوف كذات مبهمة وغير متعينة في زمانها ومكانها وإبداعاتها، ولكن حتى عندما خصص حيزاً من نشاطه النصي من أجل الحديث عن فلاسفة مثل أفلاطون، وديكارت وكانط وخاصة نيتشه وفوكو. فالتشظي الذي يصاحب الفكر المعاصر ليس بعيداً عن منابع وأسس الفكر الفلسفي الكلاسيكي نفسه وهو الذي يقول عنه دولوز: «ليس التفكير الكلاسيكي، بالتأكيد، تفكيراً صافياً وشفافاً: فهو لا ينفك يتيه في اللاتناهي»، أو كما يقول «ميشال صير» (M.Serres) «ما ينفك يفقد أي مركز ويخسر أي أرضية،

(3) مجلة العرب والفكر العالمي ـ مقابلة مع جيل دولوز: الفيلسوف المترحل ـ العددان الثالث عشر والرابع عشر/ربيع 1991ـ مركز الإنماء القومي ـ بيروت ـ ص 210.

يكابد الهم ويعاني محاولات تثبيت مكان للمتناهي بين سائر تلك اللامتناهيات تحدوه في كل ذلك رغبة وضع نظام للامتناهي»[4].

ويمكن القول: إن دولوز يبقى، بصدد موقفه من إشكالية الذات والوعي، متأرجحاً بين موقفين مختلفين ولكن غير متناقضين، يؤدي أحدهما إلى المحافظة على مفهوم الذاتية بمعناها الكلاسيكي ويسعى الموقف الآخر إلى تجاوزها نحو أشكال جديدة كالفردانية من أجل الالتفاف على ما يمكن اعتباره السياق التقليدي للميتافيزيقا. ويمكن الادعاء أن الموقف الدولوزي هو تجسيد لذلك التأرجح الذي حافظ عليه جيل من الفلاسفة الفرنسيين المعاصرين، ما بين الفهم الصارم والمتعارف عليه الخاص بماهية الفلسفة ووظيفة الفيلسوف، والفهم الأقل التزاماً بقدسية القِيم والمعايير الفلسفية الموروثة كما هو الحال عليه عند من يسمون بـ «الفلاسفة الجدد». وهكذا فدولوز هو فيلسوف الاختلاف ولكنه اختلاف تم ضبط عناصره وإحداثياته وفق شروط معرفية محددة تعتمد على التأسيس في مقابل التوجه السجالي لدى الفريق الآخر.

كما أن الإعلان عن غياب الذات الفاعلة ليس سوى محاولة للتعبير عن مهامها ومجالات فاعليتها بأساليب مغايرة، يقول فرانسوا شاتليه: «إن واقع أن العقل ـ مثله في ذلك مثل الكينونة ـ يمكن أن يعبر عن ذاته «بطرق متعددة» واقع يجعل أمر

---

(4) جيل دولوز: «المعرفة والسلطة»، مدخل لقراءة فوكو ـ ترجمة سالم يافوت ـ المركز الثقافي العربي ـ بيروت ـ الدار البيضاء، ص1، سنة 1987، ص 138.

التحكم في البرهان أمراً دقيقاً وعسيراً، فهو يستبعد كون البحث الفلسفي يستطيع أن يقنع بمنهج خاص به أو أن يتميز بالقدرة النظرية، التي يمكنه انطلاقاً منها إصدار أحكام فيما يخص الصواب والخطأ، والحال أن مدلول الذات الفاعلة أيضاً قد انسحب من الميدان، ليس ذلك بمعنى أن الفرد لم يعد يستمد تفرده إلا حيثما يكون في ملتقى الحتميات المختلفة بل على العكس من ذلك لأن الفردية، من حيث هي قدرة لا يمكن ردها، دوماً هي هي، بتاريخها، وماديتها، وتدخلاتها، في الوقت الذي «تتحقق فيه موضوعياً» في الممارسة الجماعية أو في النقاش المجرد»[5].

إن الوعي في أشكاله وتجلياته المتداخلة يقود دولوز – الفيلسوف إلى ملامسة تخوم اللاوعي في سياقه المختلف عن المعنى الذي دأب التحليل النفسي على تأسيسه منذ فرويد، بحيث يصبح للرغبة معنى قابلاً للتأمل من خلال تلاقح النصوص المعرفية المختلفة بداية من الأدب ووصولاً إلى العلوم، في سياق تناص وحوار معرفي قلما نجد له مثيلاً.

لقد استبدل دولوز في مؤلفه المشترك مع غاتاري، «أوديب مضاداً» سؤال «ما هو الحقيقي»؟ بسؤال ما حقيقة الرغبة في الحقيقة؟»[6].

---

(5) فرانسوا شاتيله: تساؤلات الفكر المعاصر – مجموعة من المفكرين – ترجمة: محمد سبيلا – دار الأمان – الرباط – ط1، سنة 1987، ص 108.

(6) انظر مجلة: *Magazine littéraire:* Christian Descamps - Le désir (dossier: dix ans de Philosophie en France) - n°225, 1985, p. 21.

ليست صورة الفيلسوف في فكر دولوز صورة شبيهة باللقطة السينمائية، حتى وإن كانت السينما هي إحدى انشغالاته النظرية التي عبّر عنها، خاصة في كتابه الذي تناول فيه علاقة الصورة بالزمن، ولكنها صورة أقرب إلى السوريالية ترمز لذات يحاصرها التشظي ويلفها فضاء الاختلاف، ذات تنتمي إلى جيل لم يعد يحلم سوى بمحاولة الفهم بعد أن كان سلفه يطمح إلى اكتشاف الأسرار وتغيير الكون، لأن الصورة الداخلية العتيقة تهشمت وأصبحت القدرة على النظر والتأمل مسيجة بسلسلة من العوائق التي يصعب تبديدها أو تجاوزها أو حتى اختزالها وفق النماذج الفلسفية التي سادت من قبل؛ إنها صروة يؤكد دولوز أنها أقرب إلى الشخصية المفهومية التي «لا علاقة لها أبداً مع أي شخصنة تجريدية، أو رمز أو استعارة، ذلك لأنها تحيا، وتلح وتبالغ، والفيلسوف هو الاسم المستعار لهذه الشخصيات المفهومية. وقدر الفيلسوف هو أن يصير أحد هذه الشخصيات المفهومية أو جميعها، بحيث تغدو هذه الشخصيات عينها مختلفة عما كانت عليه تاريخياً، وميثولوجياً، أو كما هي شائعة (سقراط بالنسبة لأفلاطون، ديونيزيوس بالنسبة إلى نيتشه والأبله عند كوز). فالشخصية المفهومية هي صيرورة فلسفة أو موضوعها، التي توازي عند الفيلسوف ما كان ينبغي أن يعنيه الأبله عند كوز، وحتى عند ديكارت (...)، فالمخاطب الفلسفي هو فعل كلامي في صيغة الثالث (الغائب)»[7].

وفيلسوف دولوز هو ذلك الفيلسوف المعاصر الذي كان له

---

(7) جيل دولوز/ فلكس غاتاري: ما هي الفلسفة ـ مرجع سابق، ص 80.

شرف تأسيس أساليب جديدة في التفكير والتنظير والكتابة، وفق منظورات مفاهيمية وتفكيكية وحتى رمزية واستعارية، انطلاقاً من آفاق تعددية ينتقل فيها الفعل الفلسفي من النقيض إلى النقيض، إن الفيلسوف يعمل دوماً على أن يحقق نوعاً من الإنجاز الجديد بصدد الأشياء والتمثيلات النظرية، ذلك أنه يعتقد أنه قادر على ردم ولو جزء من الهوة التي تحاصر كل جوانب المعرفة، وأن بإمكانه أن يضيف شيئاً يمكن أن يندرج في سلم الأشياء الناقصة تماماً مثلما تنقص الوحدة تلك الأشياء التي نراها تتسم بالتعددية. والشعور المقلق بالخصوص هو الذي يدفع إلى التعالي الذي ينشد العمق والاختلاف والمغايرة، وهي عناصر تسكن هاجس الإبداع النصي عند كل فيلسوف، ودولوز نفسه يؤسس لشكل من أشكال الاختلاف يظل متمايزاً عن الاختلاف عند جاك دريدا، فالمتن الدولوزي يدشن أسلوباً جديداً في التعامل مع النص، ذلك الذي يحلم بإبداعه وليس فقط النص الجاهز الذي يمثل أفقاً ينطلق منه فعل الإبداع. وحتى وإن كانت الفلسفة غير تواصلية بالنسبة إليه فإنها مخترقة من قبل العلامات باعتبارها شكلاً من أشكال تمثل الواقع. ويصل دولوز إلى فتح قوس من أقواسه المتعددة ليقول لنا: «ليست المسألة مسألة تشخيص أعراض فقط. إن العلامات تحيل على أنماط للحياة وإمكانيات للوجود. إنها أعراض لحياة متدفقة أو ناضبة. لكن لا يمكن للفنان أن يكتفي بحياة ناضبة ولا بحياة شخصية. فالكاتب لا يكتب بأناه وذاكرته وأمراضه. ففي عملية الكتابة نحاول أن نجعل من الحياة شيئاً أرفع مما هو شخصي، وأن نحرر الحياة مما يسجنها. إن صحة الفنانين أو الفلاسفة غالباً ما تكون ضعيفة وسريعة العطب، كما أن بنيتهم

ضعيفة وتوازنهم غير مؤمن، ونذكر هنا سبينوزا ونيتشه ولورانس. لكن ليس الموت هو الذي يحطمهم، بل الإفراط في الحياة الذي شاهدوه وعانوه وفكروا فيه. إن الحياة كبيرة جداً، لكن عبرهم هم تصبح «العلامة قريبة»: نذكر هنا خاتمة زرادشت والكتاب الخامس من (الإتيكا). إننا نكتب تبعاً لرحلة قادمة لم تكتسب لغة بعد. الإبداع لا يعني التواصل بل المقاومة»[8].

لا شك أن صورة الفيلسوف المتوثب والمقاوم تتسع في أعمال دولوز في أكثر من موضع، لكنها لا تكتمل، تظل ناقصة لتنجز فعل التعبير من دون أن تصل إلى الإفصاح أو الإقرار الصريح، لأن التعبير الضمني هو قدر الفيلسوف مثلما كان قدر دولوز أن يظل رحالة هائماً بفكره متأرجحاً بين الإحجام والإقدام، بين التجوال والإقامة وربما بين الحضور الإبداعي والغياب التواصلي. وهو رحالة لأنه كما قال لا يتحرك وليس عاشقاً ولا شغوفاً بالأسفار ولا حتى بأشكال التواصل المستفزة، ولعله يقترب في هذا الصدد من أحد مواقف رولان بارت الذي عبّر في لحظة قلق عما عساه أن يضيف على النص المكتوب. وحتى الحواشي والهوامش والإضافات والتنقيحات ومحاولات الحذف والتعديل تتم عبر جوانب النص ومن خلال أطرافه، ليس بداخله تماماً ولكن بالتأكيد ليس بعيداً عنه؛ والذين ينتظرون من فيلسوف ـ دولوز أو دولوز ـ الفيلسوف أو كذلك في الصورة التي تحملها نصوصه عن الفيلسوف، أن تقدم استنتاجاً تفصيلياً سوف يصابون

(8) جيل دولوز، الفيلسوف المترحل ـ مجلة: العرب والفكر العالمي ـ مرجع سابق ـ ص 211ـ212.

بخيبة الأمل وبالمرارة المفجعة لأن صورة الفيلسوف هي فقط جزء من ممكنات النص، وليست بالتالي مقدمة أو متناً ولا حتى خاتمة إنها عبارة لكل تلك التضاريس في شساعتها وغموضها وإيحاءاتها المتعددة.

لقد كان «شاتليه» فيما نعتقد، محقاً حينما قال: «إن التساؤل المعاصر حول مدلول الذات تساؤل مصحوب بتقييم للفردية ولمبدأ الاختلاف»[9]. وانطلاقاً من هذا المبدأ يصل دولوز إلى تمثل بعض جوانب الصورة التي تقربنا أكثر من المشاهد الحاسمة لملامح الفيلسوف. وهي صورة قريبة من الذكرى الشاردة بحسب تعبير «برغسون» لأنها ليست مدركة تماماً إدراكاً مباشراً كما أنها ليست قابلة للاستنساخ أو إعادة التشكيل، إنها بصمة داخل نص يتبلور باستمرار حتى تحين لحظة القراءة المرتقبة. ليست المسألة مجرد لعب بالكلمات، حتى وإن كان اللعب يمثل رمزاً أنطولوجياً في غاية الزخم، ولكن الأمر يتعلق بلغة جديدة تحمل رسالة مشفرة موجهة لعلوم اللغة المعاصرة، من أجل أن حافظ على نسبيتها ولتظل الكلمة حرة وطليقة.

---

(9) فرانسوا شاتيله: مرجع سابق ـ ص 108.

جيل دولوز: التفكير كحدث واستراتيجية الرغبة

د. حميد حمادي(*)

يقدم فكر «جيل دولوز» شهادة على أن وظيفة الفلسفة إبداعية متجددة باستمرار، ويقوم هذا الاشتغال على أساس نقد التصور الذي جعل من التفكير الفلسفي فاعلية لإنتاج المعنى العميق من خلال التمثيل (Représentation) لظواهر معيّنة، ومن الفيلسوف «شخصاً» «حكيماً» بحوزته الدلالات الحقيقية للأشياء و«ذاتاً» ضامنة لوحدة الأفكار وتتابعها، ذلك أن هذا التصور شكل في نظر «دولوز» المبرر الإساسي لفكر «تجاوز الفكر الفلسفي» أو «موت الفلسفة» التي ظهرت في فترات تاريخية بارزة من مسيرة الفكر الغربي أهمها فترة ما بعد «هيغل» وفي أعقاب مايو/أيار 1968.

يمثل مصطلح «مخطط الانبثاق» (le plan d'immanence) الذي يفصح عنه كتاب «ما الفلسفة؟» المفهوم المركزي لتحليل «دولوز»؛ فهو لا يميّز حقل الفكر الفلسفي عن الحقول الأخرى فقط، بل

(*) قسم الفلسفة جامعة وهران.

يحدد طبيعة المفهوم الفلسفي وتعدد مكوناته. إن إنتاج المفهوم ضمن مخطط انبثاق هو نشاط إبداعي مميز للفكر الفلسفي. إن صفة «الإبداعي» في تحليل دولوز لا تمثل ما هو «معرفي» في العقلانية الكلاسيكية تلك العلاقة بين داخل وخارج، وذات وموضوع أو فكرة وظاهرة والتي تصبح فيها قيم الأشياء وموضوعات العالم كما هي، ويبدو أن هذا التمييز الإجرائي بين الإبداع والمعرفة ذو مرجعية نيتشوية: لا يمكن خلاصنا بالمعرفة بل بالإبداع (Nicht in Erkennen, um schaffen liegt unser heil)[1] ذلك أن فعل المعرفة كان يجعل من المعنى مضموناً قائماً بذاته، سلطة وقداسة.

إن مخطط الانبثاق يكشف ـ كما يلاحظ دولوز ـ عن «تعالي» بدون ذات، حقل لتشكيل موضوعات لاتجد مرجعيتها، بالضرورة، في استنتجات فعالة لضواهر معيّنة[2]، فهناك دوماً تعدد، ومركب من التعاقبات، وكذلك من التعايش يجعل من التأويل فناً، لذلك كان على الفلسفة أن تشكل لا كنظرية لما هو كائن بل كنظرية لما نقوم به، طريقة في البراكسيس بالمفهوم السارتري أو نشاط لممارسة الخطر بالمفهوم النتشوي.

في المخطط الذي يؤسس لانبثاق المفاهيم، لا يوجد تصور محدد «للموضوع» ولا تعيين خالص لـ «الذات» وكأن مسار الفكر لا يتعلق بإرادة قرار المفكر، لذلك يعتقد دولوز بأن: «الكتاب لا

(1) F. Nietzsche; *Le livre du philosophe*, Aubier éd bilingue (Français-Allemand), 1969, p. 99.

(2) G. Deleuze et F. Guattari, *Qu'est ce que la philosophie?* éd 1996, p. 49.

موضوع له ولا ذات، إنه يحاك من مواد مختلفة التشكيل بتواريخ وتسارعات مختلفة...»[3].

الفلسفة تقيم، إذاً، حقلاً «لا شخصاً» (impersonnel) لا يقدم لنا سوى أحداثاً (Evénements) وعوالم تصبح ممكنة كمفاهيم، تجعل من الفكر مجموعة أحداث، «حلقة حديثة» (Série événementielle) لا كذاتية موحدة، فلا يوجد هذا الفكر خارج الذات ولا في ثناياه، وإنما هي آلية من تقاطع نصوص ووقائع تستدعيها. إن تتبع أثر فيلسوف يحيلنا دائماً إلى اقتفاء آثار مفاهيم تعيد تشكيل نفسها داخل فضاءات تتقمصها، تنبثق من العمل ذاته الذي يقوم في حقل معين، لذلك لا أثر لـ «تقدم» في الفكر تضمنه «ذات» ولا حتى عميق مسار خطي لمفهوم بذاته، فما «... التقويمات المنسوبة إلى عناصرها، سوى... طرق في وجود أولئك الذين يحكمون ويقيمون، أنماط وجود لهم... لذا نمتلك دائماً المعتقدات والعواطف والأفكار التي نستحقها تبعاً لطريقة وجودنا وأسلوب حياتنا»[4]. إن فكرة الانبثاق تستدعي فكرة «الحدث» وتضمنها، لذلك يعتقد «دولوز» أنه على الفكر ذاته أن يفكر كحدث (les antités des événements)؛ فلقد أسس الرواقيون في مقابل الأفلاطونية، فيزياء على قاعدة منطق نحو أفعال وأحداث وليس محمولات، ويبدو أن جيل دولوز وجد في هذه المرجعية الدعامة النظرية الأولى في تاريخ الفلسفة لفكرة

(3) G. Deleuze: *Mille Plateaux*, Paris, 1980, pp. 9-10.

(4) جيل دولوز، «نيتشه والفلسفة»، ترجمة أسامة الحاج، م.د.ن.ت. 1993، ص 60.

الحدث كما استلهم من «المونادا» التبرير الفلسفي لمفهوم طيات الفكر وخيوطه (les plis d'une pensée la toile d'araignée) أنظر كتابه 1998 *«le plie»*. فإذا كانت هذه المونادا تعبر عن مجموع العالم والكون فهي لا تمثله كداخل (Intérieur) وإنما تعبر عنه كحلقة من أوجه النظر المتعددة (المجزأة)؛ وهكذا فإن الطيات لا تشكل خطاً للحياة ما دام باطن الفكر لا يتعلق مباشرة بعنصر حسي أو خاصية خارجية، وإنما يشكل خيوطه بوصفه «يحيك» العالم ولا يعكسه، وخارج هذه الحياكة ـ خيوط العنكبوت بالمعنى الميثولوجي ـ لا تصبح للذات أهمية. إن الحياة ذاتها أثر، عمل إبداعي لا يمكن استيعابه إلا من خلال «تجربة التخوم» (L'expérience des limites)؛ يكفي أن نبدع قواعد جديدة، تماثلات، كما يرى «نيتشه»، لكي نبدع أشياء جديدة(5).

يتجه المنحى الدولوزي إلى مضادة الكوجيتو الديكارتي والتواصلي على حد السواء، فكلاهما يؤسس لسلطة قداسة على طريقته، سلطة «الداخل» وسلطة «الغيرية» لذلك، ولتحديد مفهوم الذاتية (L'Ego) ومعرفة تكونها لا تكفي العودة إلى ديكارت وإلى هوسرل بل يجدر الذهاب إلى سبينوزا(6)، ذلك أن الفكر ليس تمثلاً (Représentation) ولا تواصلاً (Communication) فما ينقصنا ليس التواصل بل الإبداع ومقاومة الحاضر (Résistance au présent)(7).

---

(5) F. Nietzsche: *Le Gai Savoir*. O.P.C (Fragments posthumes 1881-1882), trad: Klossowski, 1967, p. 71.

(6) *Qu'est ce que la philosophie*, op. cit., p. 138.

(7) *Ibid*, p. 103.

إن المفاهيم التي تقيمها الفلسفة، إذاً، وتشير بها لموضوعات العالم، تلك تعابير، والتمثلات لا تشكل «حالات الأشياء» (Les états des choses) بل أحداث، لكن تتميز هذه الأحداث بكونها لا شخصية، وكأن الذي يحدد ظروف نتاج ظاهرة، في ما وراء التحليل، هو لا معنى الحدث، وظلاميته، وغموضه الذي يجذبنا، وفي ذات اللحظة إشعاعه الذي يولد من هزة (Secousse) ويتقمصها، من هذه الوجهة فقط يمكن فهم تصور دولوز للمفاهيم على أنها عوالم ممكنة ولكن كأحداث، تماماً كما هي تصورات «روكنتان» في «الغثيان» (رواية سارتر) تعبيراً عن حالات وأحداث (اللزوجة، والغثيان، والدوار والخواء والعدم) هي المفاهيم التي يصف بها «روكنتان» الوجود ويحياه، هي تفكير لما يقوم به، لتلك السلسلة الحديثة وليس للوجود كما هو قائم.

هذه الأحداث لا تضمنها وحدة فلا وجود ـ في نظر دولوز ـ لخيط «لامرئي» يوجه هذه التراكمات ويتحكم في مصيرها، لذلك فـ «الأنا الثاوية وراء كل فكر ليست إلا عادة («je» est une habitude)»[8] آثار لأحداث، فهو حتى عندما يشير إلى تأثير سبينوزا أو نيتشه وسارتر على الفكر الغربي يكتفي باستعمال مصطلح تيار هوائي (Courant d'air) تعبيراً عن تجاوز فكرة قداسة المفكر الشخص الحكيم، فلم يكن سارتر نموذجاً ولا مثالاً بل فقط هواء نقي (air pur)[9] كما كان سبينوزا ريحاً (vent) لسلسلة حديثة تفتح آفاقاً بطريقة مغايرة في التفكير، دروباً مخالفة،

---

(8) *Ibid,* p. 103.

(9) G. Deleuze: *Dialogues,* Paris, 1977, pp. 18, 19.

وطيات أصيلة، لكن ألا تملك هذه السلسلة من الأحداث اللاشخصية استراتيجية آلية؟ أليست نوعاً من الترتيبات للتعبير؟

هذه الاستراتيجية لا يمكن البحث عنها في التصور الكلاسيكي للذات ولأشياء العالم بل في الجسد ذاته، وفي الرغبة، إنما ينقص العالم هو الرغبة ذاتها، فليس الواقع سوى نتاجات منفعلة (passives) للرغبة، ذلك هو الاكتشاف الأصيل لسبينوزا: لقد فتح طريقاً جديدة للعلوم والفلسفة، وكان يقول نحن لا نعرف حتى ما يستطيعه جسم، إننا نتحدث عن الوعي، وعن الروح، ونثرثر حول هذا، لكن لا نعرف ما يقدر عليه جسم، وما هي قواه، أو ما يحضره[10]. الواقع أنه منذ سبينوزا أضحى «الكائن» والرغبة التي لن تكون مجرد إفصاح غريزي عن العواطف، فقد استطاع الخطاب الميتافيزيقي أن ينتزعها من التصور البيولوجي، فالرغبة لا تنصب على الموضوعات الطبيعية وإنما كذلك على مجال ما وراء تلك الموضوعات، فقد تصور التقليد الأفلاطوني بأن هناك رابط دقيق يجمع بين السيطرة على الجسد ونوع من التسامي بفضل إسكات الإنسان لرغباته، فيتمكن من الوصول إلى «المعرفة»؛ وهذا المجهود هو الوسيلة الوحيدة لمراقبة الطبيعة والجسد معاً، وهكذا انتهت «المأدبة» إلى إقرار أن كل خطاب فلسفي، كل اندفاع نحو المعرفة لا بدَّ أن يدفع بـ «الايروس» (Éros) إلى تجاوز قوة اللذة فيه، غير أنه منذ برغسون ونيتشه أصبح الاندفاع الحيوي هو المحور الأساسي

---

(10) نيتشه والفلسفة، ص53: انظر كذلك، G. Deleuze, *L'Anti Œdipe*, 1972, pp. 33-34.

لتحليل نزوع الرغبة، فإرادة القوة عند نيتشه لا تلغي الحياة بل هي القوة الأساسية لها أو بتعبير جيل دولوز: كل قوة هي امتلاك كمية من الواقع والسيطرة عليها واستغلالها[11]؛ والحياة هنا ليست إلا مجموع تلك النوازع الحيوية التي تحدد نزوع الكائن نحو الحقيقة التي هي إرادة تجلي الرغبة في العالم كقوة.

هذه الإشكالية المعاصرة للرغبة تدفع إلى القول: إن الماهية الأصلية للمعيش (Le vécu) هي الرغبة، ذلك أنها وحدها الكائن المتضمن للحاضر والمستشرف للمستقبل وفي ذات اللحظة الحاملة لفعل «تراجيدي» يعبر عن تناقضها بالذات، كونها تريد أن تحقق ذاتها كرغبة وتتجاوز ذاتها، في آن معاً، إنها ترغب في المستقبل كحاضر وترغب في انعدام هذه الرغبة. تلك هي العلاقة التي يفسرها جيل دولوز بثنائية الغريزة ـ المؤسسة، (instinct/institution) والتي تمثل بالنسبة لكل الاستراتيجيات المختلفة للفكر، وللخطاب الفلسفي، لأنها تمثل في الحصيلة العامة طرقاً وأوليات لتحقيق نزوع الميل بطريقة مباشرة عن طريق الغريزة وغير مباشرة عن طريق المؤسسة[12]؛ وعلى ذلك لا وجود لميول اجتماعية بل فقط وسائل وطرق لتحقيق هذه الميول. إن العلاقة بين الغريزة والمؤسسة تمثل نموذجاً لمشاغبة الرغبة الإنسانية للنسق الذي تحققه، فليس هذا النسق ذاته سوى تحقق لميول تلك الرغبة وهذا ما جعل دولوز يعتقد بأن الفكر هو الذي يصنع

(11) نيتشه والفلسفة، ص 08.

(12) G. Deleuze: «Instance et Institution», in *Revue philosophie*, n° 65, Mars 2000, p. 23.

المؤسسة (= النسق) أي لا وجود للرغبة خارج المتطلبات الاجتماعية والوجودية للإنسان[13].

إذا كان التفكير حدث فإن الاستراتيجية ـ ذلك الجهاز من الدوافع والآفاق والترتيبات ـ تمثل فعل الرغبة أو استثمار الجسد، وفي هذه الجدلية لا يمكن تفسير الفكر كنسق، وكمؤسسة، إلا من خلال الفكر كحاجة وميل ضمن سلسلة من الأحداث تهدف إلى مجاوزة هذا النسق ذاته، لا من خلال تصورات داخل الذات كما اعتقدت العقلانية الديكارتية ولا من خلال «الآخر» القصدي بل كما قال نيتشه: «يجب أن نلد أفكارنا باستمرار، من عذاباتنا، ورغباتنا، وانفعالاتنا وأقدارنا»[14].

---

(13) *Ibid*, p. 26.

(14) *Le Gai savoir*, op. cit, p. 71.

ما الفلسفة(*)

عرض وتقديم الحسين سحبان

نريد إشراك القارئ العربي (المغربي أولاً) في إدراك أهمية هذا الكتاب وقيمته الكبرى بالنسبة للمشتغلين بالفكر الفلسفي بوجه خاص. سنعرضه في جوهره وبجسده مكثفاً كما هو، قوته وشدته كما هي على قدر الإمكان دون نقد أو تعليق أو استنتاج أو تأويل، لأنه خلاصة تجربة فلسفية، خلاصة حياة فلسفية فكرية أرادت أن تكثف وتستجمع ما في الفكر والتفلسف من قوة وشدة وتعنف.

إن عنوان هذا الكتاب قد يوحي لأول وهلة بأن الأمر يتعلق بخطاب حول الفلسفة، أو كلام عن الفلسفة، أي كلام خارجي

(*) «ما الفلسفة» ـ جيل دولوز، جورج غاتاري ـ مطابع مينوي، باريس 1991.

يتخذ الفلسفة موضوعاً تفصلنا عنه مسافة، نلاحظه نتأمله نحلله عن بعد بحثاً عن ماهيته أو جوهره أو خصائصه ومكوناته وسماته المميزة. الأمر عكس ذلك. إن التفكير هنا يجري عن الفلسفة وفي الفلسفة، تفكير في الفلسفة وإبداع فلسفي في آن واحد، الخارج والداخل هنا يتحطمان أو بعبارة أدق، إن المفكر هنا (وهو اثنان: دولوز ـ غاتاري) شبيه بشفرة (حلاقة) أو أرق منها يقف بين داخل الفلسفة وخارجها (باطنها). يمارس الفكر والإبداع الفلسفي على هذين المستويين في آن واحد. ما يؤكد ذلك أننا نجد أنفسنا هنا في عالم وليس في خطاب في الفعل وليس في العلاقة، نحن أمام عالم يعج بعناصر وأشياء وكائنات شبيه بمصنع أو بمرسم، إنه عالم الأرض بكل ما تحمله من أشياء وكائنات ومظاهر وأفعال وقوى وحركات ومستويات: (تخوم، يم، صهير، فقاعات، أبخرة، ضباب وغيوم، أمواج، بروق، أنوار، نغم، حل ترحال، لبان، ظلال، ألوان، حجر، وميض، أرخبيل، طيران تحليق، تفرد تجمع، حرب، تجارة، تبادل، صداقة، عداوة، تعاون، تنافس، سرعة لا متناهية، حركات متناهية، عقل، خيال، فهم، جنون، وهم، أهواء، انفعالات، أحاسيس كميات، كيفيات، غرب، شرق إلخ).

في هذا العالم يتم وصف ما هي الفلسفة وكيفية اشتغالها، وممارستها والإبداع فيها في آن واحد.

إبداع الفلسفة لما هي، يتم هنا بعمليتين متداخلتين ومزدوجتين: تفكيك الصورة (الصور) التي كوّنت عنها أو كوّنتها هي عن نفسها، وتفتيت كل الأحكام والبداهات والأوهام التي انتسجت حولها. ثم بناء أو إعادة بناء وتركيب صورة جديدة

للفلسفة، من العماء، من ما قبل ـ الفكري ـ من الفكر ككينونة، كفاعلية كطبيعة.

هذا العمل ليس وليد اللحظة الأخيرة، ليس ظرفياً، استجابة لطلب ـ بداغوجي أو ديداكيتيكي أو أكاديمي ـ أو وليد اهتمام نظري مجرد مستقل بالموضوع. إنه على عكس ذلك خلاصة حياة أو تجربة فكرية كاملة دامت عمراً كاملاً تقريباً، عمل دولوز قبل نهاية ستينيات القرن العشرين، ثم عمله المشترك مع غاتاري بداية من ذلك إلى الآن. عمل (فردي أو مشترك) طبعته سمات فكرية شخصية متميزة ومميزة ومثيرة: [مروق، مزاج سخرية، قلق، توتر، «رحيلة» رواقية، كلبية كافكا، (جيمس جويس، أرتو، لويس كارول)، انحراف، شذوذ، قسوة، ثورة، حيوانية، غموض، إبهام، تمرد، حرب عصابات، كتابة متشظية لا استدلالية لا خطابية، تنقيب، تفكيك، تشظية النصوص القديمة والعلم والأدب، فصامية، ضدية (ضد التحليل النفسي، ضد الأفلاطونية ضد السلطة بمعناها عند فوكو وفي خطة، ضد الرأسمالية إلخ)]. من هنا يتبين أن كتاب: «ما الفلسفة؟» الذي نحن بصدده، ليس منتوجاً معزولاً يستجيب لمطلب فكري أو مهني ظرفي. بل هو كتاب يلخص «تجربة» فكرية طبعها اختيار وعنف «الانحراف» (بالمعنى الإبداعي، لا الأخلاقي) عن المسار التقليدي السائد للفكر الفلسفي الغربي. «تجربة» ممارسة التفلسف ليس كترديد وتكرار بل كإبداع وحرية وتحرر وثورة وتجديد.

إن التقدم في السن لم يفقد هذه «التجربة» أي شيء من عنفها وعنفوانها ورونقها وجمالها وإغرائها وقوتها وكثافتها. بل العكس: إن هذه المرحلة المتأخرة من العمر تتيح لحظة ممتازة

لطرح السؤال «ما الفلسفة؟» والإجابة عليه بأقصى الصراحة والصدق والعمق والشمولية: اللحظة الفاصلة بين الحياة والموت، لحظة الفراغ من كل الإكراهات والقيود، ومن كل الاستعجالات والاندفاعات النظرية والعملية، ومن كل الحسابات والاعتبارات الانتمائية.

غير أن هذا السؤال كما يقول المؤلفان في مقدمة الكتاب، لم يكن مؤجلاً. بل قد طرح من قبل، ومنذ البداية، وكان الجواب عليه واحداً ثابتاً: الفلسفة اختراع، وصنع، وإبداع المفاهيم (التصورات). ولكن هذا الجواب وسؤاله كانا يتجسدان من قبل في إبداعات فلسفية وليس في شكل إبداع أو تفكير في الفلسفة وعنها وحولها، الشيء الذي ينهض به الآن هذا الكتاب. إنه تفصيل الجواب ذاك، وبسطه، في ضوء الحصيلة السابقة، عمل جاء في النهاية. والتعريف يأتي في الأخير والنهاية وليس في البداية، كما قال أرسطو.

الفلسفة إبداع المفاهيم (التصورات، سنستخدم هاتين الكلمتين على قدم المساواة ما خلا في بعض الصيغ التي يبدو لنا فيها استخدام كلمة التصور أفضل، ولو أن الأمر يحتاج إلى إيضاح خاص بسبب الدلالات الاصطلاحية والتاريخية والاستعمالية لهاتين الكلمتين حيث تحمل كلمة تصور دلالة منطقية في المنطق الأرسطي ووريثه العربي تضم معنى المفهوم، بينما تحمل كلمة مفهوم دلالة فلسفية متميزة خصوصاً بدءاً من هيغل...) ليس هذا اكتشافاً جديداً خاصة بعد الهيغلية والكانطية الجديدة.

ولكن ذلك لم يقل بالوضوح والإلحاح والقوة والتفصيل والدقة الكافية.

وكذلك لأنه ثمة مجالات فكرية أخرى تدعي إبداع المفاهيم والاشتغال بها بل واحتكارها: المنطق، والعلم، والماركوتينغ. (المشتغلون بالماركوتينغ يعتبرون أنفسهم صانعي المفاهيم الفلسفية إلى مرتبة بادي الرأي (الرأي) (L'opinion) والدوكسا (Doxa).

الفلسفة إبداع المفاهيم، ما المفهوم؟ مم وكيف يتكون؟ وما هي شروط إبداعه وما هي علائقه؟ كيف يحيا في الفلسفة والفلسفات؟ ما الفرق/العلاقة بين الإبداع الفلسفي للمفاهيم، بين المفاهيم الفلسفية وبين الإبداعات والمفاهيم في مجالات الإبداع الأخرى: العلم بفن الصورة خاصة؟ ما العلاقة بين المفهوم الفلسفي وتاريخ الفلسفة، بين الفلسفة والتاريخ، بين الفلسفة وتاريخها، بين الفلسفة والجغرافيا، بينها وبين الأرض والشعوب والأمم والحضارات التي تتخذها أوطاناً؟

كل هذه القضايا مشدودة إلى مسألة أساسية مركزية أساسية رئيسية تخترق الكتاب كله، تشكل لازمته: المفهوم الفلسفي كإبداع فلسفي ولنختر أي التشبيهات شئنا لإبراز العلاقة بين هذه القضايا/ المسائل/ الأسئلة وبين القضية المسألة/ السؤال المركزي: شجرة/ فروعها، نجمة/أنوارها، العنكبوت/بيته إلخ.

الفلسفة إبداع المفاهيم، إثبات يتضمن سلسلة من السلوب والمنفيات ويتضايف معها (سبينوزا: كل إثبات هو نفي) ثمة إذاً، ما ليس الفلسفة، ما ليست الفلسفة إياه: ليست الفلسفة تأملاً (contemplation) ليست تفكراً (réflexion) ليست تواصلاً (communication) كل هذه الألفاظ لها مرجعيات اشتقاقية ودلالية

لا تلائم طبيعة الفلسفة بوصفها إبداعاً للمفاهيم: التأمل هو استغراق في الموضوع وتركز تام فيه، وفي درجته القصوى فناء فيه (معناه الوصفي المشاهدة) والتفكير (التفكير الانعكاسي) شكل عام تمارسه كل المعارف والعلوم على ذاتها دون أن تنتظر الفلسفة لتعلمها ذلك. الرياضيون، والفيزيائيون، مثلاً يفعلون ذلك والتواصل، هونقل بوادي الرأي، الآراء، تبادلها، والرأي، والدوكسا، هو ما تعمل الفلسفة على تخطيه وتجاوزه وإنتاج «معرفة» منه، عن طريق إبداع المفاهيم. إذاً، الفلسفة ليست تأملاً أو تفكراً ولا تواصلاً. إن هذه ليست مفاهيم وإنما هي آلات لإنتاج الكليات (Les universaux) في كل الميادين. إنها أوهام وضلالات مرتبطة بأعمار ثلاثة للفلسفة: الأفلاطونية (الأيدوس: الموضوع الفكرة، والمثال، والصورة)، الكانطية (الذات العارفة: البنية المتعالية الشارطة للمعرفة والتجربة)، الفينومينولوجيا (الوعي عند هوسرل). أوهام من بين أخرى (السرمدية، والتسلسل الاستدلالي إلخ.) أنتجتها الفلسفة حول نفسها فيما يشبه ضباباً كثيفاً يتكون من أبخرة صاعدة من بحيرة، فيحجبها: عملية ثابتة تحصل في كل دراسة وكل علم. تبديد هذه الأوهام الحاجبة لحقيقة الفلسفة وطبيعتها الحقة، يتم بالقول: إن الفلسفة إبداع المفاهيم.

شروط ثلاثة لازمة لإبداع المفهوم ومتلازمة فيما بينهما: صعيد الحلول أو مستوى المحايثة (Plan d'immanence) (سنستعمل هاتين العبارتين دون تمييز لكون الثانية شائعة لدينا وإن لم تكن أدق لأن المستوى له دلالة هندسية مجردة، والمحايثة لها دلالة ظرفية مكانية مشتقة من حيث «وتشير» إلى المشاركة والتواجد

المكاني، في حين يرتبط الصعيد، مع دلالته على الاستواء والانبساط (وجه الأرض المستوي) مع الأرض التي يرتبط التفكير في الفلسفة بها أدق دلالة على المقصود هنا من الـ (Immanence): الكمون، والملازمة، والتأمل، والمباطنة في مقابل المفارقة والتسامي (Transcendance)، ثم الشخصيات (الشخوص) التصورية: (Les personnages conceptuels) وأخيراً الوطن (Le territoire) (الأرض، والإقليم المحددان) وما يرتبط به تغيير الوطن من ترحال (Dé- territorialisation) أو استيطان (Réterritorialisation) (الحلول بأرض جديدة واتخاذها موطناً، استعمار، هجرة إلخ.).

وقبل تفصيل الكلام في هذه الشروط، نقف عند المفهوم: ما هو؟

1 ـ المفهوم (الفلسفي)

ليس له اسم شيئي لأنه ليس شيئاً ولا موضوعاً ولا فكرة، إنه «لا جسمي» (بالمعنى الرواقي للكلمة)، ولأنه فعل الفكر، الفكر مشتغلاً بسرعة لا متناهية. سبيلنا إليه إذاً، بالاستعارة والتشبيه والحدس: إنه كل مركب، غير بسيط، لا مفهوم بسيط. لا مفهوم مكون من عنصر واحد. كل مفهوم مكون من عنصرين على الأقل. ولكن أيضاً لا مفهوم يحوي جميع المكوّنات الممكنة لأنه سيصير إذ ذاك عماء مطلقاً. المفهوم كل موحد يشمل جميع مكوناته ويوحدها ويحيط بها ويضمها بحيث ينغلق على ذاته كمتفرد كفردية، ولكنه في الوقت نفسه متشظ (Fragmentaire) بسبب كون مكوناته متنافرة لا متجانسة (Hétérogènes)، مما يجعل

محيطه وحواشيه متكسرة متبعجة، لا شكل له. وهو سطح وحجم مطلقان مشوهان، كل ما يميزه هو تماسكه (ومتانته) الداخلي (Endo- consistance) الناشئ عن ترابط مكوناته ولا انفصالها (Inséparabilité) رغم عدم تجانسها. مثلاً مفهوم الكوجيتو (ديكارت): مكونات الشك، والتفكير، والوجود، وهو يوحد هذه المكونات بواسطة «أنا» التي تخترقها كلها. وكل من هذه المكونات يمكن أن يكون بدوره مفهوماً جزئياً فرعياً. فالمفاهيم لا تتناهى. تماسكه الخارجي (Exo- consistance) الناجم عن ترابطه مع مفاهيم أخرى. فلا وجود لمفهوم مستقل وحيد معزول. كل مفهوم يرتبط بمفاهيم أخرى يرتبط معها بعلاقة جوار وقرب (Voisinage) تكون فيها الحدود بينه وبينها غير متمايزة (Indiscernables) بحيث تمتد بينه وبينها جسور (Ponts) وأوصال (Connectifs). المفهوم في صيرورة دائمة لا استقرار فيه ولا ثبات، ولا ثوابت فيه ولا متغيرات. (بالمعنى الرياضي). ليس نقطة في المستوى المكاني أو الهندسي، لا إحداثيات مكانية له. إنه نقطة تكاثف وشدة وتراكم، وتجمع. له إحداثيات شدية أي درجات قوة وشدة مثلاً مفهوم الطائر، لا يقوم في جنسه ونوعه أي في تعريفه (بالمعنى الأرسطي)، بل في أحوال جسمه (Statures) وأوضاعه، في ألوانه وأصداحه. وذلك كله شيء غير قابل للتميز والفصل، هو توازن أحاسيس وتناغمها أكثر منه اجتماع إحساسين أو أكثر.

ليست علاقته بعناصره علاقة شمول (ما صدق) (Extension) ولا علاقة تضمن (Compré - hension)، بل فقط علاقة ترتيب (Ordination). أجزاؤه ومكوناته متناغمة، متجاوبة النغم، هو

تناغم، هو نغم، لازمة مثبوتة في كليته. ليس له مرجع خارجي (أنطولوجي) وليس هدفه الإحالة المرعية، هو ذاته، ليس استدلالياً (Discursif) لأنه ليس قضية ولايشكل حلقة في سلسلة قضايا استدلالية أو متتالية قضوية جملية (خطاب) إنه فردية متفردة خاصة (Singulatité) لا خالد ولا فان، موجة تعلو وتنخفض، ليس نموذجياً (أو منوالاً، مثالاً) (Paradigmatique)، بل ترادفياً استبدالياً (Syntagmatique)، ليس تراتبياً (Hiérarchique) بل شبكياً (شبكة طرق) (Vicinal)، ليس إسقاطياً (Projectif) بل وصالياً (Connectif). ليس صورة وإن يكن أحدهما ينزع نحو الآخر ويقترب منه ويتفاعل معه. إنه يعبر عن الحدث (L'événement)، هو حدث أي مفردة متفردة لا تجود إلا في مستوى اللغة، هو المعنى، وهو المعبر عنه، «ما يقبل التعبير عنه» صيرورة تتحاشى وتجتنب الحاضر، هو في آن واحد «ما حدث منذ هنيهة» و«ما سيحدث بعد» لكن ليس ما هو الآن. لا مجرد ولا ملموس مثالي دون أن يكون مجرداً (تجريداً)، واقعي دون أن يكون راهناً أو متحققاً.

2 ـ صعيد الحلول

الحقل المتعالي للتجربة الممكنة الملازم (المحايث، الحالي في) لـ (أنا). صورة الفكر كما يكونها عنه الفيلسوف، والفكر، والحدس بوصفه التجربة (التجارب الذهنية) الممكنة. هو الكينونة، فكر ـ طبيعة عقل. ما يجعل التفكير ممكناً. الأرض المطلقة للفلسفة. مهجرها، وموطنها الجديد الذي تنتج فيه المفاهيم. مفترض المفهوم. صعيد الحلول هو ما قبل ـ فلسفي، ليس معنى

السابق على الفلسفة، بل بمعنى شرطها وحقلها الحامل لطاقة كامنة، هو أفق المفاهيم بما هي أحداث، أفقها المطلق المستقل عن كل ملاحظ. صحراء تأتي المفاهيم لتعمرها. ليس سطحاً ولا حجماً، لا مستوياً ولا مستقيماً، بل هو متكسر (Fractal) هو تكسرات لا متناهية لمنحن يملأ مساحة (المعنى الرياضي لكلمة Fractal) لا ثبات فيه ولا استقرار، هو صيرورة، مجال لحركات وسرعات لامتناهية تجوبه من أقصاه إلى أقصاه في لمحة بصر، ما إن تنطلق في اتجاه حتى تعود وترتد على نفسها، اتجاهاته مطلقة لا ترتبط بمرجعية الذات، بذات أو ذوات، هو سائل متلاطم لجي لا يهدأ، لا يكف عن الانتساج كأنه مكوكة عظيمة ذاهبة آيبة لحظياً، ولكنه قبل ـ فلسفي (أرض الفلسفة)، ولا يعمل بمفاهيم، وإنما تبدع فيه وتصنع، فإنه يتضمن ويجري فيه نوع من التجريب التلمسي، ويلجأ، في صنع المفاهيم، إلى وسائل غير شريفة، غير عقلانية لا معقولة، تنتمي لمستوى الحلم والحركات والأفعال المرضية والتجارب السرية «الباطنية» والسكر، والقسوة، والفظاظة، وسائل تختفي ولا تظهر في النتائج. هو قطعة تقد من العماء (Chaos) إذ هو كالغربال يغطس في العماء لانتزاع مقطع أو قطعة منه. يحل في ذاته ولا يحل في غيره. ينفي المفارقة الميتافيزيقية. ليس فيه سوى أحداث أي عوالم ممكنة بوصفها مفاهيم وأغيار (Autruis) أو آخرون من حيث هم تعابير (من خلال وجوههم) عن العوالم الممكنة. صعيد الحلول متضايق مع المفاهيم. ولكن المفاهيم لا تشتق منه مباشرة. بل لا بدَّ من تدخل «فاعلين» لإنجاز عملية إبداعها: الشخصيات التصورية.

3 ـ الشخصيات التصورية

هي كالشخصيات أو الشخوص الروائية، تفكر في الفلاسفة ومن خلالهم ويبدعون هم المفاهيم من خلالها. هي وسائط إبداع المفاهيم. فالمفهوم لا يوجد بدون شخصية تصورية (مفهومية). وهي متعددة متكثرة، وقابلة للتوالد والتناسل، ولها ملامح وسمات قابلة للتصنيف، ومنها الخبيث والطيب، والممقوت والمحبوب واللطيف والمنفر: زرادشت/ المهرج، ديونيزوس/ المسيح، سقراط/السوفسطائي إلخ، يمكن نمذجتها:

- مرضية: الممسوس، المجنون، الأبله (عند ديكارت) إلخ.
- علائقية: الصديق، الخاطب، المنافس إلخ.
- دينامية (رياضية) المتسلق، المتزحلق، القافز الفارس (كيركغارد) المراهن المقامر (باسكال) الراقص (نيتشه) إلخ.
- حقوقية: المناضل، المحامي، القاضي، المفتش (الوضعيون)، المنقب (كانط) إلخ.

تفترض كالشخصيات التصورية صعيد الحلول ويفترضها، تسبقه تارة وتلحقه تارة، تشبه عملية إبداعها للمفاهيم عملية رمي زهرة (أزهار) النرد فوق طاولة، إنها تغرف من العماء حفنة أزهار نرد تلقي بها فوق طاولة (صعيد المحايثة)، أي على سطح الوعي وحقل الفكر، فيشغل كل منها (المفاهيم) موقعاً، ويصنع جهة أو ناحية أو منطقة منه، تتجاوز المناطق وتتداخل حدودها ولا تقبل التمايز والفصل، مبهمة تتجاوز أو تدخل مثلها مثل أصعدة الحلول.

4 ـ الجغرافيا ـ الفلسفية أو الفلسفة والأرض

كل مجتمع، كل حياة اجتماعية بشرية أو حيوانية، تستلزم وطناً (Territoire) أرضاً أو إقليماً (أرض مقلمة: أي مقتطعة من أرض أوسع بحدود تحدها)، تتخذه مقاماً ومستقراً، ولكن هذا الاستقرار ليس أبدياً، هناك حركتان دائمتان من الوطن وإليه: حركة مغادرة وارتحال وتغيير (Déterritorialisation)، ثم استيطان (Réterritorialisation) اتخاذ أرض أخرى وطناً جديداً أي مقاماً ومستقراً: هجرة إليه واغتراب فيه بين أهله وأهليه الأصليين، أو احتلاله واستعماره وتغريب أهاليه، والوطن والارتحال والاستيطان تكون جسدية ونفسية وفكرية واجتماعية، مادية ومعنوية. «فإن تفكر هو أن تمتد صعيد محايثة يمتص الأرض أو بالأحرى يثبتها». ذلك ما فعله الإغريق فتولدت الفلسفة لديهم ونشأت وظهرت، نقلوا الوطن والحل والترحال، الإقامة والإغتراب إلى مستوى الفكر، استبدلوا بالمفارقة والتسامي الشرقيين، المحايثة الأرضية منقولة إلى المستوى الفكري الخالص، فهجروا بذلك التفكير الشرقي (الديني) المعتمد على الصور (Figures) والاستعارات (والأساطير؟) كيف شكّلت بلاد الإغريق وطناً للفيلسوف وأرضاً للفلسفة؟ لأنهم أحلوا لأول مرة في التاريخ المحايثة الأفقية (أي المرتبطة بالأرض) محل التعالي العمودي لدى الامبراطوريات الشرقية، ثم لأن المجتمع الإغريقي عرف لأول مرة في التاريخ لذة الاجتماع الخالص (Sociabilité) كمحل للمحايثة ولذة الصداقة، وشخصية الصديق، وتذوق للرأي والتبادل الحر للرأي، والحوار، شخصية الصديق (L'ami) هذه مهمة جداً في ميلاد

الفلسفة وفي انتسابها إلى الإغريق، اهتم بها المؤلفان منذ بداية الكتاب: الصديق هو شخصية مفهومية هامة جداً، فلقد كان في الحضارات الشرقية حكماء، أما الإغريق فقد استبدلو بالحكيم الصديق، الصداقة حميمية وكفاءة، هي صيرورتك آخر بالقوة، النجار الجيد صديق الخشب، هو الخشب بالقوة هو قوة الخشب، يبدي كفاءة وذوقاً مرهفاً في معاملته وخدمته فالصديق حضور مباطن للآخر، هو محب عاشق راغب متوحد مع الآخر، هذا لا يصدق فقط في مستوى العلاقات البشرية، بل يصدق كذلك في مستوى الفكر الخالص (بلانشو)، فالفيلسوف صديق المفاهيم حميم لها هو هي بالقوة كفء في معاملتهما وخدمتهما واستعمالها يتمتع بذوق خاص نحوها، والفلسفة صداقة محبة الحكمة.

ولكن الصداقة، بما هي حب وعشق الآخر (الحكمة: المعشوقة) فلا بدَّ أن يكون ثمة تنافس بين عاشق وعاشق، بين خاطب ومنافس، ذلك هو المجتمع الإغريقي: مجتمع أصدقاء محبين عشاق أحرار، ولكن أيضاً متنافسون متصارعون. لقد وجدت الفلسفة لدى الإغريق «جواً» و«مناخاً» و«أرضاً» و«تربة» للنشوء والنمو. هل كان ذلك نتيجة حتمية تاريخية ما وضرورة لا محيد عنها؟ كلا إن ذلك لم يكن حتماً ولا ضرورياً، بل جائز كان يمكن أن تنشأ الفلسفة في جهة أخرى، في مجتمع آخر فالفلاسفة الأوائل كانوا غرباء في اليونان ولكن الفلسفة كانت إغريقية.

نعم إن الشرق كان يفكر بالصور (موطن ديانات) بينما فكر الإغريق بالمفاهيم في صعيد محايثة أفقية تمتص الأرض الإغريقية بطابعها الجزائري المتكسر بأرضها وبحارها، وجعلوا منها كينونة

(Être) واتخذوه سكناً وسكنى لهم وامتلكوا الكلمة (اللغوية) الدالة عليها (هايدغر). ولكن ذلك كان التقاء بين الفلسفة والإغريق. ثم إن التقابل بين الشرق الذي يفكر بالصور (أو الذي لا يفكر على الإطلاق حسب هيغل، إذ إنه في رأيه لم يكن قبل الفلسفة، بل بجانب الفلسفة) والغرب (اليونان) الذي يفكر بالمفاهيم والتصورات، أي بين الدين والفلسفة الديانات والفلسفة يطرح مسألة العلاقة بين الصورة والمفهوم. (المعقول والمتخيل). وتلك مسألة شائكة صدرت حولها أحكام قيمية مجحفة في حق الصورة (تنبذ إلى مجال اللامعقول). ولكن الثابت أن «الديانات لا تنتهي إلى المفهوم (الفلسفة) دون أن تنفي نفسها، كما أن الفلسفات لا تنتهي إلى الصورة (التخيل) دون أن تخون نفسها».

هل يمكن الحديث، بعد ذلك، عن فلسفة صينية، وهندية، ويهودية، ومسيحية وإسلامية؟ نعم. بقدر ما أن التفكير هنا يتم ويجري في صعيد محايثة يمكن أن يعمر ويملأ بالصور والمفاهيم على حد سواء.

إن الفلسفة لا تتطابق مع تاريخ الفلسفة، ليست طريقاً أو حركة مستقيمة متصلة، إن الفلسفة على العكس، تسعى دوماً إلى الإفلات من التاريخ، ومن تاريخها، عن طريق إبداع المفاهيم بشكل غير متوقع، وفي أماكن وجهات وشعوب لا يمكن تعيينها مسبقاً.

وإلا فكيف نفهم أن أمماً وشعوباً غربية لم تنتج فلسفة مثل إيطاليا وأسبانيا؟ إن الفلسفة الغربية الحديثة ليست استمراراً واتصالاً للفلسفة الإغريقية رغم حركات العودة إليها وإحيائها وتجديدها والعمل على مواصلتها (الفلسفة الألمانية). الفلسفة

الغربية الحديثة اتخذت موطناً وأرضاً لها الرأسمالية الغربية، الدولة الوطنية والديموقراطية وحقوق الإنسان، وهذا ليس استمراراً بسيطاً لصعيد المحايثة الإغريقي، واستيطان الفلسفة الحديثة للدولة الديموقراطية ولروح الشعب وحقوق الإنسان ليس موحّد الشكل، ثمة خصائص وطنية للفلسفة: الفلسفة الألمانية تؤسس (تعمل على استعادة صعيد المحايثة الإغريقي باعتباره أرضها التي تركها الإغريق لرحل احتلوها) والفلسفة الفرنسية تبني (تبحث عن الأراضي القابلة للسكنى والتعمير، والقابلة للمعرفة: إنها ابيستمولوجيا. الفرنسيون كملاك أرض محصولهم منها الكوجيتو، أي وطنهم الدائم هو الوعي)، والفلسفة الإنكليزية تسكن (لأن الإنكليز رحل يستقرون في كل أرض، تكفيهم خيمة، وتعود العادة عندهم مبدعة خلاقة، كل شيء مكتسب بالعادة، كل شيء عادة واتفاق ولذلك كانوا الفكرة المتسلطة على ألمانيا).

ما هو مستقبل الفلسفة؟ ما هو موطنها وشعبها الآتيان؟ إنه شعب وموطن أو أرض لم يأتيا بعد، إنه ليس على كل حال الدولة الديموقراطية الرأسمالية الحالية، فلقد أفرزت الدولة الوطنية والديموقراطية فظاعات النازية، والتوسع الامبريالي والحروب ضد الشعوب غير الغربية واستعمارها واستغلالها. (أليست هذه أيضاً فظاعات الدولة الديموقراطية الغربية؟) وتحمل تناقضات ومفارقات تستلزم معارضة فلسفية، هجرة وارتحالاً فلسفياً: «الجدل السالب» (أدورنو) «الطوباويات» (مدرسة فرانكفورت).

باختصار إن للفلسفة علاقة وطيدة بالوطن، الأرض كصعيد محايثة، فقد استوطنت مرتين: مرة في الماضي بلاد الإغريق،

ومرة في الحاضر الدولة الديموقراطية، وستستوطن في المستقبل وطناً وشعباً آتيين منتظرين.

5ـ الفلسفة والعلم والفن

العلاقة فلسفة/ علم علاقة تقابل، أما العلاقة فلسفة/ فن فهي علاقة تآلف وتشابه، العلم يشتغل، ويبدع، ويصوغ دواليَ وقضايا تترجم إلى دوالٍ، ومكونات الدالة وعناصرها (Les fontifs) هي المتغيرات (المستقلة والتابعة) والنهايات، يسعى العلم إلى امتلاك اللامتناهي إلى اقتطاع مستوى من العماء عن طريق إيقاف حركته اللامتناهية، أو ما يشبه إبقاء أو تثبيت أو إبطاء الصورة.

وهو يبحث عن مرجع، ومرجعيات: ثوابت ومتغيرات، إنه يعتمد على الإحداثيات المكانية الهندسية، وعلى ملاحظين جزئيين، وعلى الأعداد، ويحاول تحقيق الإمكان، ويبني أنساقاً استدلالية أو سلاسل من القضايا، ويتخذ موضوعه أحوال الأشياء، ويعامل العماء كخلاء، أما الفلسفة فهي حديثة، لا استدلالية، مفهومية، تعامل العماء كإمكان أو مجال الإمكان، مفاهيمها غير مرجعية شدية وكثافية، متماسكة عناصرها لا تنفصل، تتجاوز وتتقارب إلى حد عدم التميز، تريد الإمساك بالحركة اللامتناهية دون إيقافها، تشتغل بشخصيات مفهومية مبدعة للمفاهيم.

على عكس ذلك تقترب الفلسفة من الفن اقتراباً شديداً، الفلسفة إبداع المفاهيم (Concepts) والفن إبداع الأحاسيس (Percepts) والمشاعر (Affects) (وهذان يختلفان عن الأفعال

أوالعمليات الإدراكية Perception والشعورية Affection). يبدع الفن مركبات أحاسيس تحفظ نفسها بنفسها في استقلال عن مواردها الأولية وعن نماذجها وعن موضوعات وأشياء العالم الخارجي، وعن المبدع أيضاً، الفن تركيب (ليس بالمعنى التقني الآلي) الفنان يرسم، وينحت، ويركب (يشكل) ويكتب بأحاسيس ومشاعر، أحاسيس ومشاعر، إنه لا يحاكي شيئاً، الفن ليس محاكاة، العمل الفني ليس هدفه تحقيق مشابهة أو مماثلة ما، بل هدفه هو انتزاع الأحاسيس من الأفعال الإدراكية للموضوعات ومن أحوال الذات المدركة، هدفه استخراج كتل أحاسيس، الكينونة الخالصة لأحاسيس كل عمل فني هو نصب أو أثر تذكاري (Monument)، ولكنه لا يدين للذاكرة إلا قليلاً، إنه لا يخلد شيئاً، إنه كتلة أحاسيس ومشاعر حاضرة لا تدين بحفظها لذاتها وقيامها بنفسها إلا بنفسها. الفعل المبدع للعمل للأثر الفني ليس هو التذكر بل هو نسج رواية (خرافة) (Fabulation) الأحاسيس والمشاعر، كالمفاهيم الفلسفية، تتناغم، تتعانق تتواجه تنقسم تتشظى تتباعد يدخلها الخلاء ينغرز فيها يجمعها يحيط بها تحيط به، ترتعش تتزاوج، تنفتح، تنثلم، صعيد محايثتها هو الجسد فالمنزل فالعالم فالكوسموس، الفن يحاول كالفلسفة الإمساك باللامتناهي، ولكن عبر المتناهي، عبر نافذة مثلاً تنفتح، ينفتح من خلالها المنزل على الفضاء اللامتناهي (الذي يؤديه ويجسده اللون الأزرق). صعيد المحايثة هنا هو الطبيعة الشبيهة بالفن من حيث هي تجمع بمختلف الأشكال والصور بين المنزل المكوّن، بين الوطن والسفر والارتحال، صعيد محايثته هو «المشهد» أي ما يغيب عنه الإنسان ويحضر فيه في الوقت نفسه بصورة ما قال (سيزان). الفن إن يكن

أحاسيس ومشاعر، فهو يفكر، والفكر في الفن هو أن تصير آخر: إننا في الفن لا نكون داخل العالم، بل نصير معه، نصير العالم، نصير حيواناً أو نباتاً، خلية، صفراً نرى بعين الزهرة. الزهرة ترى، والفنان يدخل رؤية الزهرة ويرى رؤية الزهرة في هذه الصيرورة والتحول تبرز مناطق التجاور والتقارب وعدم التمايز، كما بين المفاهيم الفلسفية، تلك المناطق التي يحياها الفن مثل الحياة والفلسفة، الفن لغة الأحاسيس التي يمررها الفنان عبر الكلمات والألوان والأصوات والحجارة. إنه لغة غريبة داخل اللغة. اغتراب في اللغة. مهاجرة اللغة، لغة تلوي اللغة وترعشها تعانقها وتثلمها لانتزاع الأحاسيس والمشاعر من التأثرات والإدراكات الذاتية، ومن الرأي.

خلاصة

ما يحدد الفكر، والأشكال الثلاثة للفكر (الفن، والعلم، والفلسفة) هو المواجهة الدائمة للعالم، ورسم الصعيد، وإطباقه على العماء كغربال لاقتطاع قطعة منه، وإبداع التصورات والمفاهيم، القضايا والدوال، الأحاسيس والمشاعر، على أرضها، على صعيد المحايثة. غير أن الفلسفة تسعى إلى إنقاذ اللامتناهي عن طريق الإمساك به في حركته اللامتناهية، دون إيقاف أو تثبيت أو مرجعية، والعلم، على عكس ذلك، يتخلى عن اللامتناهي، يضحي به، يثبت قطعة منه فيما يشبه إبطاء أو تثبيت الصورة، للظفر بمرجع ولتحقيق ولترهين الممكن والإمكان، والفن يريد إبداع المتناهي الذي يمنحنا مجدداً اللامتناهي ويدخلنا فيه، تختلف هذه الأشكال الثلاثة للفكر والإبداع، بأصعدة المحايثة

التي تشتغل عليها وتشغلها وترسمها وتقتطع بها قطعة من العماء، فإن نفكر هو أن نفكر بتصورات (مفاهيم) أو بدوال (قضايا) أو بأحاسيس، ولا فضل لأحدها على الأخرى، كل منها إبداع على شاكلته، ولكنها مع ذلك تتقاطع، وتتعانق، دون اختلاط أو اندماج أو تطابق وتماه. يجمعها كلها الفكر ـ الدماغ، الدماغ ـ الفكر، الدماغ المفكر، الدماغ ليس كعضو بيولوجي يشتغل بالوصلات والاندماج، بل الدماغ كعلاقة للإنسان بالعالم، داخل كينونة الكائن ـ في ـ العالم.

إننا لا ندعي الإحاطة المفصلة والشاملة بمضامين هذا الكتاب وأسلوبه وعمقه وتفاصيله، فلا بدَّ لاكتشاف كل ذلك من قراءته والاتصال به مباشرة، كل ما سعينا إليه هو إثارة الاهتمام به لجدته في نظرنا ولكونه يطرح قضية فلسفية تهم المشتغلين بالفكر عامة: العلمي والفني والأدبي، وبالفكر الفلسفي خاصة: قضية الفكر كإبداع، الفلسفة كإبداع وليس كمجرد موضوع للتعريف والتفسير والتنظير.



تعددية التأسيس

في فلسفة جيل دولوز

عبد الحي أزرقان(*)

لا شك أن العنوان الذي اخترناه لهذه المداخلة يثير تساؤلاً أساسياً، إنه يفيد البحث في عملية التأسيس وبالضبط في شكلها المتعدد، وحينما نقول: إن العنوان يثير تساؤلاً، فذلك لا يرجع إلى كون الموضوع المطروح هنا يقر بتأسيس متعدد في الوقت الذي عودتنا فيه الفلسفة على ربط التأسيس بالوحدة والواحد، وإنما يرجع إلى كون الموضوع الذي نطرحه يقر بمسألة التأسيس ذاتها عند فيلسوف اهتم بالاختلاف.

ونحن نعلم أن الفلسفة المعاصرة المتمثلة في الاختلاف تقوم على مفاهيم مغايرة إن لم نقل مناقضة ومناهضة لمفهوم التأسيس. إنها تستند إلى الهدم والتفكيك واللاتأسيس (defondation- destruction - déconstruction). كيف يمكن الحديث عن التأسيس

(*) جامعة فاس ـ المغرب.

عند دولوز إذاً؟ هل ظلّت فلسفته بعيدة عن هذه المفاهيم المذكورة أعلاه والتي تحتل مكانة رئيسية في فلسفة الاختلاف؟ ثم بأي معنى يمكن الحديث عن التأسيس عند دولوز؟

نعتقد أن مسألة التأسيس واردة بشكل واضح في فلسفة دولوز، وأن ما يميزه بالضبط عن باقي فلاسفة الاختلاف، وبالخصوص هايدغر، هو منحاه نحو إمكانية التأسيس، وربما نحو ضرورة التأسيس ولكن انطلاقاً من مبادئ تتناقض بشكل كلي مع فلسفة الهوية وتسمح للاختلاف بأن يكون المبدأ الأول. لا ندعي طبعاً الدفاع عن هذه الفكرة انطلاقاً من كل كتابات دولوز. إننا سنقتصر على نصوص محدودة جداً وهي «الاختلاف والتكرار» والريزوم وحوارات.

كما لا ندعي أن هذه الكتابات تطرح مسألة التأسيس بطريقة واحدة. سنحاول أن نبيِّن كيف ينتقد فيلسوفنا فكرة الأساس في الكتاب الأول وكيف يذهب في المقال الثاني إلى محاولة التأسيس انطلاقاً من الفلسفة الجديدة أي فلسفة الاختلاف. وإذا إشرنا أعلاه إلى وجود فرق بين دولوز وفلاسفة الاختلاف فذلك لأن دولوز ـ في نظرنا ـ لا يبعد الفلسفة عن المسألة الأتيقية والسياسية كما هو الشأن بالنسبة لهايدغر، هذا بالإضافة إلى أن الاهتمام بالتأسيس عنده لا ينفصل عن الاهتمام بالديموقراطية كإطار وكفضاء لممارسة الاختلاف أو لتحقيق الاختلاف. فبقدر ما يؤكد هايدغر عدم اقتناعه بانسجام الديموقراطية كنظام سياسي في عصر التقنية (*réponses et questions* p: 42) بقدر ما يعتبر دولوز أن الديموقراطية هي النظام المناسب للتطور الحالي للمجتمع *(institutions/introduction)*.

سنتابع موضوع التأسيس عند دولوز في كتابه «الاختلاف والتكرار» لننتقل فيما بعد إلى المقال المنشور كمقدمة لكتابه *Mille plateaux* بعد أن تم نشره كمقال مستقل.

لا يتحدث دولوز بشكل مباشر عن التأسيس في الاختلاف والتكرار. إنه يثير بالأحرى مسألة الأساس في إطار تناوله للطرح القديم للاختلاف، وبالضبط للطرح الذي يربطه دائماً بالهوية وبالمتطابق (Identité - le même) أي بفلسفة التمثيل (la représentation). ولا يتناول مفهوم الأساس بشكل مباشر إلا في خاتمة الكتاب. ما علاقة الأساس بالهوية أو التطابق؟ أو علاقته بالتمثيل؟ لا يخفي على المهتمين بتاريخ الفلسفة المكانة التي يحتلها كل من النموذج والكل والواحد والتطابق والهوهو والمتساوي في الفكر الفلسفي. غالباً ما يخصص الفيلسوف جزءاً هاماً من كتاباته لتقديم تصوره لهذه المفاهيم أو لأحدها باعتبارها الموضوع الحق للفلسفة، وإذا كان الفيلسوف يبتدئ بهذا العمل فذلك لأن صياغة معرفة بصدد هذا الموضوع تكون مسألة أساسية لضمان منطلق المعرفة والفعل معاً، وهذا هو معنى إيجاد أساس. لا يفيد الأمر طبعاً بالنسبة للفيلسوف أنه يقوم بمجرد افتراض. إنه مقتنع (ويسعى إلى إقناع الآخرين بذلك) بأن الأساس هو بالضبط، بالنسبة إليه وللآخرين، بالنسبة لعصره ولعصر غيره، ذلك الموضوع الذي كشف عنه وحدد مميزاته التي تأتي الهوية والوحدة والتساوي والتطابق في مقدمتها.

وبعد صياغة الفيلسوف لمعرفة إيجابية ووضعية بصدد الأساس، تصبح معرفته المواضيع الأخرى ممكنة وسهلة في الوقت ذاته. تكون المقاييس آنذاك واضحة. فالمواضيع المراد

معرفتها ستقاس على الواحد والمتطابق. وإذا كانت مخالفة له فإن محمولاتها ستكون متعارضة مع محمولات الواحد، كما أن الأحكام التي ستصدر بصددها ستكون قائمة على التماثل، أي تعمل على تحديد درجة مماثلتها للأساس.

هكذا سميت المعرفة المقدمة بصدد الأساس وبصدد المواضيع التي تُقاس على الأساس بالمعرفة التمثيلية. إنها معرفة تتجاوز التقديم، ويرفض أصحابها أن تكون مجرد تقديم، لأنها ستكون بذلك مجرد معرفة تجريبية. إنها معرفة تمثيلية لأنها تسعى إلى تمثيل الأساس، أي إلى أن تتمتع بالخصائص المذكورة أعلاه والتي يتمتع بها الأساس. فتحل بذلك محله ويصبح الحصول عليها بمثابة الحصول على الأساس ذاته. إنها معرفة تقرب الموضوع الذي تهتم به من الأساس بدل أن تقدمه هو في حد ذاته، مما يجعلها تعمد في تحديدها لموضوعها إلى ما يوحده بالأساس أو ما يبعده عنه، أي أنها تركز على مدى تمثيل الموضوع للأساس.

يتضح معنى الأساس أكثر في خاتمة كتابه «الاختلاف والتكرار» حيث يحدد دولوز ثلاثة معان أخذها المفهوم عبر تاريخ الفلسفة يقول: «إن الأساس هو عملية اللوغوس أو السبب الكافي، ويأخذ من حيث هو كذلك ثلاثة معان. إن الأساس في معناه الأول هو المتطابق أو الهوهو. إنه يتمتع بالهوية الأسمى تلك التي يفترض أنها تنتمي إلى المثال (...) ولا يتحدد الأساس بتاتاً، في معنى ثان، بعد تشييد عالم التمثيل، من طرف الهوهو. لقد أصبح الهوهو خاصية داخلية للتمثيل ذاته، كما أصبح التشابه علاقته الخارجية مع الشيء (...) ينبغي أن يفعل الآن الأساس داخل التمثيل من أجل تمديد حدوده إلى اللامتناهي في

الصغر وكذلك اللامتناهي في الكبر، تنفذ هذه العملية بواسطة منهج يضمن واحدية المركز بالنسبة لجميع المراكز الممكنة والمتناهية للتمثيل، كما تضمن التقاء كل وجهات النظر المتناهية للتمثيل وتعبّر هذه العملية عن السبب الكافي، ليس هذا الأخير بالهوية ولكنه وسيلة كي يخضع للهوهو وللمقتضيات الأخرى للتمثيل ما كان ينفلت منها من الاختلاف بالمعنى الأول (...) ويتحد المعنيان الاثنان للأساس مع ذلك في معنى ثالث، التأسيس هو فعل دائم طي وثني وإعادة ثني، أي تنظيم نظام الفصول والسنوات والأيام... التأسيس بهذا المعنى الثالث هو تمثيل الحاضر، أي إحضار الحاضر وتمريره في التمثيل «المتناهي أو اللامتناهي». ولتلخيص المعاني الثلاثة السابقة يقول دولوز «إن التأسيس هو دائماً تأسيس التمثيل «الاختلاف والتكرار» 349_50_51.

يتضح من خلال تحديد دولوز للأساس أن هذا الأخير مقرون بفلسفة الهوية، وأن عملية التأسيس لا تنفصل عن فكر الهوية والمركز الواحد. كل فكر وكل ممارسة يقومان على مبدأ الأساس سيعطيان الأولوية لسيادة الواحد ولسيادة الهوية، ويكونان بذلك فكراً أو ممارسة قائمين على النفي والإقصاء، لا مجال داخل هذا النوع من الفكر والممارسة للبناء خارج النفي والضبط نفي كل ما هو مختلف. وحينما يتم تحديد هذا الأخير فإنه لا يتحدد إلا انطلاقاً من علاقته بالهوهو. كما أن نشاط ما هو مختلف ينحصر دائماً في خدمة ما هو متطابق، ونشاط المتطابق لا يخرج عن إطار إخضاع كل ما هو مختلف لرغباته وحاجاته وأهوائه، ولم لا لاستيهاماته.

هكذا نجد دولوز يفصح عن رفضه لمفهوم الأساس كمبدأ موجه للفكر وللممارسة، والسبب واضح طبعاً، إنه يتنافي في نظره مع المبدأ الحق السائد وسط الموجودات. «لا يسمح العود الأبدي - يقول دولوز - بأي تشديد للتأسيس والأساس (fondation - fondement)، إنه على العكس من ذلك يحطم ويبدد كل أساس ويكون عبارة عن هيئة تقيم اختلافاً بين الأصلي والمشتق، بين الشيء والأشباح. إنه يضعنا أمام غياب شمولي للأساس (l'éfondement universel) وينبغي أن نفهم من غياب الأساس وراء أي أساس آخر، تلك العلاقة بين ما لا أساس له وغير المؤسس (le sans fond et le non- fondé) هذا الانعكاس المباشر لما يرفض الصورة وللصورة العليا التي تشكل العود الأبدي»، ص 92.

كيف يمكن الحديث إذاً، عن تأسيس متعدد في فلسفة دولوز إذا كان هذا الأخير يربط الأساس والتأسيس بفلسفة الهوية، ويربط فلسفة الاختلاف بغياب الأساس؟ ثم ألسنا هنا أمام إعادة لفكر هايدغر ما دام أن كاتب «الوجود والزمان» هو صاحب هذه الإشكالية: التأسيس واللاتأسيس؟ التأسيس بالنسبة لفلسفة الهوية والميتافيزيقا، واللاتأسيس بالنسبة لفلسفة الاختلاف؟

نعتقد أن أصالة فكر دولوز تكمن بالضبط في انتهائه إلى إمكانية التأسيس، وربما إلى ضرورة التأسيس رغم انتقاده لمسألة الأساس ورغم ربطه لهذا الأخير بفلسفة الهوية، مما يجعل فكره يختلف في نظرنا عن فكر هايدغر، ويبتعد عنه، رغم التقارب الذي يبدو بينهما فيما يخص إشكالية التأسيس واللاتأسيس. لنحاول توضيح الفكرة الثانية قبل التعرض للفكرة الأولى لأن تبيان

الفرق بين دولوز وهايدغر بصدد مسألة الرأس سيساعدنا على ضبط النقطة الأولى وعلى تطويرها.

صحيح أنه من الصعب ألا يقيم قارئ دولوز وهايدغر علاقة بينهما فيما يخص هذه المسألة حينما يقرأ مثلاً عند الأول «إن الوجود هو الذي يشكل الاختلاف بالمعنى الذي يفيد بأنه يُقال عن الاختلاف» (ص D.R 57) أو حينما يقرأ «أن الاختلاف وراء كل شيء ولكن لا يوجد أي شيء وراء الاختلاف» (ص 80 D.R)؛ لا بدَّ وأن يذكرنا هذان القولان بتأكيد هايدغر على كون الوجود فعلاً أساس الموجودات ولكنه أساس بدون عمق وبدون أساس، وكذلك بتأكيده على كون الوجود لا يتحدد إيجابياً ولا سلبياً لأنه سيكون بذلك عبارة عن موجود، إنه يظل دائماً شيئاً آخر بالنسبة للموجود، ويعطيه بعداً آخر غير الأبعاد التي يتمتع بها في لحظة تحديده. يتمتع الوجود بالنسبة لهايدغر بالاختلاف في داخله، وذلك الاختلاف هو الذي يسمح له بأن يكون متجاوزاً لما نحدده فيه، ويتستر بالنسبة لما يظهر، ومنسجماً بالنسبة لما هو حاضر، ثم كيف لا يمكن استحضار هايدغر حينما يعمد دولوز إلى تحديد معاني الأساس والتأسيس؟ على الأقل حينما يقر بوجود معان ثلاثة لهذا المفهوم أي العدد ذاته الذي يحدد فيه هايدغر معنى الأساس والتأسيس؟

يعطي هايدغر بدوره المعاني الثلاثة الآتية للتأسيس:

1 ـ أسس بمعنى نصب وتشييد.

2ـ أسس بمعنى أخذ قاعدة وتأسيس.

3 ـ وأسس بمعنى منح أساس وعلل[1].

---

(1) Heidegger, *Questions 1*, p. 144.

هذا مع العلم أن معنى التأسيس لا ينحصر في هذه المعاني الثلاثة حتى وإن تم التركيز عليها لوحدها حيث يقول هايدغر قبل ذكرها ما يلي: «نسمي العلاقة التي تجمع منذ البداية الحرية والأساس، الحرية والسبب، فعل «التأسيس»، تمنح الحرية في فعل التأسيس هذا هي ذاتها وتأخذ أساساً. غير أن فعل التأسيس هذا الذي يتجذر في التعالي يتفرع إلى تحولات متعددة. ثلاثة منها تأتي على الشكل الآتي: (144، التشديد من عدن الكاتب).

إن أفضل وسيلة ينبغي الاعتماد عليها للمقارنة بين دولوز وهايدغر بصدد مسألة التأسيس هي التركيز على الهاجس الذي يحمله كلاهما أثناء تناوله لهذا الموضوع. فإذا كان الفرق واضحاً فيما يخص المنطلق فإنه من الصعب أن يكون هناك التقاء في الطرح أو في النتائج؛ لنحدد إذاً، هدف هايدغر من طرحه لمسألة التأسيس.

أولاً: لأنها توضح بشكل كبير تناوله للوجود وتحديده لمعناه. إذا كان هايدغر يجمع بين التأسيس واللاتأسيس فذلك لأنه يريد فعلاً الحفاظ على الوجود (الأساس) لكي لا يختزل الفكر في الموجودات وحدها، والسقوط من ثم في النظرة التقنية التي تساوي في نهاية المطاف فكرة الضبط التام والسيطرة والسيادة. لا يمكن أن يكون الأساس إذاً، منحصراً في الموجودات. كل من حاول الاهتمام بالموضوع فعليه أن يتجاوز الموجودات نحو أساس آخر، أعمق وأشمل، ألا وهو الوجود. غير أن التوجه نحو الوجود في عملية التأسيس يبيّن أنه لا يعمل على التأسيس بقدر ما يفعل عبر اللاتأسيس. لا ينبغي فهم عمله هذا على الطريقة الهيغيلية ومنحه قوة سلبية وإرادة وعقلانية يكون

شغلها الشاغل هو الهدم والتحطيم والاحتواء... يفيد اللاتأسيس هنا مرة أخرى الطعن في فكرة السيطرة والسيادة التامتين. يساهم الوجود في اللاتأسيس لأنه يبيّن من حين لآخر خطأ الفكرة السابقة، حيث يسحب الأسس التي تم وضعها رغم كل ما تتمتع به من قوة. ولا يفيد سحب الأسس دائماً زوالها. قد يفيد فقط انحصارها في عصر معين، أو في مجال معين كما قد يعني انحطاطها وتقهقرها بشكل تام. هذه هي الفكرة التي يلخصها فاتيمو حينما يقول: «تفيد العلاقة الخاصة بين التأسيس واللاتأسيس التي نجدها في «الوجود والزمان» أن البحث عن معنى الوجود لا يمكنه في نهاية المطاف أن يحتل مكانة «قوية» وإنما تفيد فقط منح اعتبار للعدمية كحركة يدور الإنسان، الديزاين، عبرها بعيداً عن المركز نحو (س)»[2].

ثانياً: لقد تناول هايدغر مسألة الأساس لانتقاد النظرة الميتافيزيقية للكائن الإنساني، أو لانتقاد الميتافيزيقا المتمثلة في فلسفة الذات. لهذا وقع اختياره على المعاني الثلاثة السالفة الذكر، إذ إنها ترتبط كلها بالكائن الإنساني.

يحاول هايدغر في إطار هذه النقطة أن يبيّن أن التأسيس مرتبط ارتباطاً وثيقاً بالكائن الإنساني، بحيث يمكن أن نتجرأ على القول: إن التأسيس يدخل في إطار البنيات الوجودية للديزاين، ما دام أن المعنى الأول للتأسيس يفيد التنصيب ووضع مشروع لهذا، يقول هايدغر: «إذا كانت هذه الطرق في التأسيس تنتمي

---

(2) Vatimo: Vers une ontologie du déclin, *in Revue* Critique, janvier 1985, p. 94.

إلى التعالي، فواضح إذاً، أن أسماء مثل «نصب» أو «أخذ قاعدة» لا يمكنها أن تأخذ معنى وجودياً عادياً، إذ ينبغي منحها معنى ترانسندنتالياً» ص 144.

يذهب هايدغر إذاً، بعيداً فيما يخص الإقرار بالحرية الإنسانية. لا تؤسس هذه الأخيرة في مجال بعينه، أو في لحظة بعينها، أو في مرحلة دون أخرى، أي فقط حينما تقرر ذلك وتأخذ المبادرة. إنها تؤسس دائماً وباستمرار في مختلف مجالات حياتها. غير أن الإقرار بهذه الحقيقة لا ينبغي أن يؤدي بنا إلى النظر للحرية على أنها سيدة ذاتها وحاكمة نفسها ومحيطها. يعترف هايدغر للحرية بوجودها عند أصل كل تأسيس، ولكنه يفعل ذلك ليثبت في الوقت ذاته ما يسميه بتناهي الكائن الإنساني. فكون الإنسان وجود ـ في ـ العالم يغني بدون شك وجوده فيما يخص إمكاناته، ولكنه يعمل في الوقت ذاته على التقليص من إمكاناته. «يكون مشروع الإمكانات، بفضل ما يشكل وجوده الرئيسي، كل مرة أكثر غنى من امتلاك ينتمي إلى الوجود الإنساني، فذلك لأن هذا الأخير يشعر، أثناء تخطيطه لمشروعه، بأنه وسط الموجود، ونظراً لهذا الأمر ذاته، اعتباراً لوجوده الخاص الفعلي فقط، تسحب منه بعد الإمكانات الأخرى... يعمل التعالي كتنام وكحرمان في آن واحد. أن يكون مشروع العالم، في الوقت الذي يفيد فيه دائماً التنامي، لا يحصل على قوة ولا يصبح امتلاكاً إلا عبر الحرمان، معناه أن هناك «شهادة» ترانسندنتالية على التناهي الذي هو خاص بحرية الوجود الإنساني» (التشديد من عند الكاتب *Questions* I P: 147).

ولعل تأكيد هايدغر على الحرمان من الإمكانيات وعلى

انسحابها هو الذي يجعل اعتباره للحرية كأساس للأساس يبتعد عن فكرة إنزال الفلسفة من السماء إلى الأرض كما يقول هنري بيرو[3]، ويجعلها تقوض فلسفة الذات. إذا كانت الحرية هي أساس الأساس ولكنها لا تستطيع مع ذلك التحكم فيما تؤسسه، وإذا كانت تتعرض للحرمان فالأمر راجع إلى الوجود. هناك دائماً بعد ينفلت (ينسحب) من عملية التأسيس التي تقوم بها الحرية ويساهم في اللاتأسيس لأن هذا الانفلات يفعل فعله، وما يجعل منه انفلاتاً هو بالضبط دوره الفعّال في عملية التأسيس، فعالية تؤدي إلى زعزعة التأسيس وإلى سحبه. ليس هذا البعد شيئاً آخر غير الوجود. هذا هو ما يفسر ابتداء هايدغر في طرحه لمسألة الأساس بربطها بالوجود والحقيقة وانتهائه إلى الموضوع نفسه في الوقت ذاته.

لقد اهتم هايدغر إذاً، بمسألة الأساس لإعطاء معنى جديد للوجود وبالضبط لجعل هذا الأخير يعرف الاختلاف في الوقت الذي يبدو فيه متطابقاً. هناك اختلاف أنطولوجي يمنع الهوية من أن تتحقق كهوية تامة، إذا كان الوجود يجمع بين الهوية والاختلاف فإنه يجمع بذلك بين الحضور والانسحاب، وبين الظهور والتستر، ومن ثم فإنه يجمع في الوقت ذاته بين التأسيس واللاتأسيس. إن اهتمام هايدغر بالتأسيس إذاً، كان فرصة بالنسبة إليه لدعم فكرة قوية في فلسفة هي فكرة الانسحاب والتستر المرتبطين بالوجود أو اللذين يفرضهما الوجود على الموجودات.

---

(3) Birault Henri, *Heidegger: une experience de pensée*, éd Gallimard, p. 429.

أما حينما ننتقل إلى دولوز فإننا نلاحظ أن انتقاده للأساس يأتي دائماً من كون هذا الأخير ينطوي على فكرة المركز ويتوخى منه ربط الفكر والفعل الإنسانيين بالمركز وتوجيههما نحو المركز. وحينما يقول دولوز باللاأساس فإنه يقصد فقط إبعاد هذا التصور الذي يرتب كل شيء وفق الواحد أو المتطابق أو المركز. كما أن اللاأساس أو غياب الأساس يكون من فعل الوعي الأبدي أو بالأحرى يكشف عنه، حينما يبيّن لنا أن القوة التي ينطوي عليها التكرار، وتفعل في ظله، لا علاقة لها بأساس ثابت، لأنها تتدفق في الحقيقة من عمق كائنات لا تتوقف عن التعبير عن ذاتها.

إن انشغال دولوز بالأساس واللاأساس يهدف ـ على عكس انشغال هايدغر ـ إلى تحرير الموجودات من الوجود وإلى جعل الاختلاف مصدر إثبات الموجودات لذاتها، والتعبير عن نفسها، بدلاً من أن يكون قوة حاجبة. لدي رغبة في قول ما يلي: إذا كان اللاأساس يرتبط عند هايدغر بفعل الوجود فإنه يرتبط عن دولوز بفعل الموجودات، وذلك لأن الوجود عند الأول اختلاف بينما يُقال عند الثاني بصدد الاختلاف وحده. وهذا ما يعبّر عنه دولوز حينما يقول: «هل يكفي أن نقيم تعارضاً بين المتطابق والهوهو لكي نفكّر في الاختلاف الأصلي وننزعه من الوساطات؟ (. . .) يعطي هايدغر إشراقاً جديداً لتواطؤ الوجود. ولكن هل ينجز التحول الذي ينبغي أن يُقال وفقه الوجود المتواطئ عن الاختلاف فقط، والإلمام من ثم بالموجود وحده؟ هل يتصور الموجود بالطريقة التي تجعل هذا الأخير ينفلت حقاً من كل تبعية تجاه هوية التمثيل؟ لا يبدو ذلك إذا أمعنا النظر في

نقده للعود الأبدي النتشوي» (ص D.R 91) التشديد من عند الكاتب.

ننتقل الآن بعد هذا التوضيح الخاص بالفرق الكائن بين دولوز وهايدغر فيما يخص تصورهما للتأسيس إلى الجواب عن السؤال المطروح أعلاه: كيف يمكن الحديث عن التأسيس عند دولوز بعد ما تبين لنا رفضه للأساس؟

نعتمد هنا على مجموعة من النقاط ذات أهمية متفاوتة ولكنها تبيّن كلها حضور مسألة التأسيس في فلسفة دولوز.

نستخلص أولى هذه النقاط من نص سبق الاستشهاد به أعلاه «لا يسمح العود الأبدي بأي إقامة للتأسيس والأساس: إنه على العكس من ذلك يحطم ويبدد كل أساس يكون عبارة عن هيمنة قد تقيم اختلافاً بين الأصلي والمشتق، بين الشيء والأشباح» (ص D.R 92).

إن الأساس الذي يحطمه العود الأبدي هو الأساس الذي يحافظ على الأصل كمقياس وكنموذج. هذا بالإضافة إلى أن الحديث هنا يتم في مستوى أول، مستوى ما يسميه دولوز بالعماء (le chaos) إنه يفضل الحديث عن المستوى العمائي بدلاً من المستوى الأنطولوجي. إن الأساس مرفوض إذاً، في مستوى محدد هو مستوى العماء.

أما النقطة الثانية فإنها تكمن في حديث دولوز عن مجموعة من الأفكار ينبغي أخذها بعين الاعتبار عند وصفه للشبح في مقابل مقولات التمثيل. إنها أفكار تتنافي مع مفهوم الأساس كما حددناه قبل قليل، ولكنها لا تتنافي مع عملية التأسيس التي تأتي في المستوى اللاحق لمستوى العماء. أفكار تبين بدورها المكانة التي

تأتي في المستوى اللاحق لمستوى العماء. أفكار تبين بدورها المكانة التي يوليها للموجودات في عملية التأسيس، وهي العمق الذي تنتظم فيه القوى الحادة لمشكلة العماء، ثم التسلسلات المتباينة التي تشكلها، ثم الإصرار على ما يسميه بـ «الرائد المعتم» (le Précurseur sombre) الذي يجعلها تتواصل فيما بينها، وأخيراً المزاوجات التي تحدث بين الموجودات وبين قواها، وكذلك الحركات الناتجة منها بالقوة (انظر D.4 ص 356 وكذلك ص 342 وص 70).

وتتعلق النقطة الثالثة بتشديد دولوز على مسألة الإثبات بدلاً من النفي. تعمل الموجودات على مستوى العماء على إثبات ذاتها كموجودات مختلفة لا وجود لقوة وسطها تختزل فعلها في نفي هذه الاختلافات. يكون النفي حصيلة الاصطدامات بين القوى التي تسعى إلى إثبات ذاتها ولا وجود لنفي آخر غيره، لهذا فالعدم لاوجود له في الأصل على مستوى الاختلاف. يأتي العدم على مستوى ثان، وبذلك لا يستحق تسمية العدم أو اللاوجود («non» être).

الإثبات أسبق، إنه يثبت الاختلاف والمسافة (. . .) ليس الإثبات هو أن نحمل، وإنما هو العكس تماماً، أي إزالة الثقل والتخفيف. إنه ليس بالسلب الذي ينتج شبحاً من الإثبات كمادة بديلة، فهو بدوره ظل ولكن بمعنى النتيجة (D.R ص 77). إن الإثبات الذي يتم تصوره بهذا الشكل يتنافي فعلاً مع الأساس الذي يسعى إلى السير بالاختلاف نحو المتطابق، ولكنه لا يتنافي في نظرنا مع التأسيس.

تبيّن كل هذه النقاط وجود فوضى على مستوى العماء، أي

يبيّن غياب الأساس، ولكنها لا ضرورة الإبقاء على الفوضى أي لا تبيّن رفض التأسيس، يطور دولوز مسألة الاختلاف والإثبات في كتابه «الاختلاف والتكرار» بالاعتماد على فلسفة نيتشه، ولكن هذا الأمر لا ينبغي أن يؤدي بنا إلى تغييب مفكر آخر انشغل به وتأثر به فيما يخص مسألة الإثبات إنه سبينوزا. لقد اهتم دولوز كثيراً بميتافيزيقا سبينوزا على العموم وبفلسفته الخاصة بالقانون الطبيعي، حيث تحتل الرغبة والقوة مكانة هامة فيما يخص الإثبات. ولقد كان هدف سبينوزا من التشديد الى الرغبة والقوة في نسج العلاقات الاجتماعية هو بالدرجة الأولى التوصل إلى طريقة جديدة في التشريع، ولم يكن بتاتاً هدفه هو رفض التشريع.

وإذا كان دولوز لا يرفض التأسيس فإنه يضع شروطاً للتأسيس الجديد، شروط تحافظ على الاختلاف كتعددية. ويتضح هذا الأمر في نظرنا في مقالة الريزوم، لقد قام بابتكار هذا المفهوم بالدرجة الأولى من أجل تحديد إمكانات وشروط التأسيس بالنسبة لفلسفة الاختلاف. إنه يتناول في هذا المقال مبادئ فلسفة الهوية وهي: مبدآ الترابط والتباين ثم مبدأ التعددية (وليس المتعدد) وأخيراً مبدأ القطيعة العديمة المعنى (ص 16 *mille plateaux*)، أي أن حدوث قطيعة في وسط معين لا يعني أن الاستمرارية ينبغي أن تحافظ على المعنى السائد أو الاتجاه السائد. إنها تأخذ المعنى الذي ينشأ مع حدوثها، ولا تجعل بالضرورة معنى سابقاً.

نسير هذه المبادئ الأربعة في اتجاه واحد هو الطعن في المركز والسعي نحو فرض اللامركزية. إنها الوسيلة الوحيدة للسماح الجزئي إثبات ذاته كجزئي والانتظام وفق مقاوماته ومقتضياته وفق قوته ورغبته، ولعل ما يؤكد هذه الفكرة بشكل

قوي هو إبدال دولوز هذه المرة للوجود (est) بالرابطة (et) بدلاً من إثارة الموجود كما لاحظنا سابقاً.

تأخذ عملية التأسيس إذاً، طابعاً متعدداً عند دولوز، لأن فكره المتناول لهذه المسألة ينتقد بشدة مفاهيم فلسفة الهوية لما يترتب على تلك المفاهيم من تراتبية وتبعية على مستوى التنظيم، ليضع في الوقت ذاته مفاهيم تجعل التنظيم يتم بطريقة أفقية على اعتبار أن المستوى الأفقي هو أنجح وسيلة لمسايرة الغنى والصخب الملازمين للاختلاف، وعلى اعتبار أنه أكثر تناسباً كوسيلة للتعامل مع الصراعات الحقيقية، بدل التصدي للتناقضات المفتعلة المنسوبة دائماً لطبيعة الواحد والمركز.

وهذا ما يقصده دولوز بإحلال الجغرافيا محل التاريخ، الأولى وحدها تناسب المستوى العمودي سواء أخذنا به في شكل خطي أو دائري أو حقبي، الجغرافيا وحدها تسمح بالتأسيس انطلاقاً من الرابطة (وetو)، أما التاريخ فإنه يظل رهيناً دائماً بفعل الوجود (est). ذلك لأن الرابطة (وet) تسمح في عملية التأسيس للعناصر المترابطة بالفعل انطلاقاً من قواها المتدفقة منها بينما لا يستمر فعل الوجود (est) على جعلها تكتفي بتلقي ما يوزعه عليها من قوة لتوظيفها في محاكاته والتشبه به، بمعنى آخر لا يمكن للوجود أن يتخلص من السيادة حتى وإن كان يزعزعها لأن قوة الوجود هي قوة لا تنفصل عن السلطة، تتم زعزعة السيادة انطلاقاً من قوى متباينة ومختلفة قائمة داخل الوسط الذي ستسود فيه وليس انطلاقاً من سلطة أو سلطات أخرى تعمل على مواجهتها، هذا هو مغزى الجذر المتقطع في نظرنا وهذا هو معنى التأسيس المتعدد الذي اخترناه كعنوان لمقالنا هذا.

الغرائز والمؤسسات(*)

ترجمة: عبد الحي أرزمان

إن ما نسميه الغريزة وما نسميه المؤسسة يعنيان بالدرجة الأولى أساليبنا في إرضاء الرغبات، يستمد الجسم أحياناً من العالم الخارجي، باستجابته بشكل طبيعي لحوافز خارجية، العناصر الخاصة بإرضاء ما لميوله ورغباته ، وتشكل هذه العناصر بالنسبة لمختلف الحيوانات عوالم خاصة. تبلور الذات أحياناً أخرى، بتأسيس عالم أصيل بين ميولها والوسط الخارجي، طرقاً اصطناعية تحرر الجسم من الطبيعة بإخضاعه لشيء آخر، وتحول هذه الطرق الميل ذاته بإدراجه في وسط جديد: صحيح أن المال يحرر من الجوع شريطة الحصول عليه، وصحيح أن الزواج يعفي

(*) هذا العنوان هو العنوان الذي وضعه دولوز لمجموعة من النصوص كتبت من طرف مفكرين فرنسيين كبار في هذا الموضوع، والنص الذي نقدم ترجمته عبارة عن مقدمة للنصوص المختارة تحت عنوان «الغرائز والمؤسسات». ترجمة ـ عبد الحي أزرقان.

من البحث عن شريك مع الإخضاع لمهام أخرى، معنى هذا أن كل تجربة فردية تفترض، كشيء ما قبلي، الوجود المسبق لوسط تؤتى فيه التجربة، وسط ذو طابع خاص أو وسط مؤسسي. تعتبر الغريزة والمؤسسة الشكلين المنظمين لإرضاء ممكن.

إشباع الميل داخل المؤسسة أمر لا شك فيه: في الزواج ترضى الغريزة الجنسية، وفي الملكية ترضى غريزة الجشع. يمكن الاعتراض على هذه الفكرة بتقديم مثال مؤسسات معينة كالدولة، مؤسسات لا يقابلها أي ميل. ولكنه من الواضح أن مثل هذه المؤسسات ثانوية وأنها تفترض سلفاً سلوكيات مؤسسية، وتثير منفعة فرعية اجتماعية بالأساس تجد في نهاية المطاف مبدأها الذي تتفرع عنه في علاقة الاجتماعي بالميول. تقدم المؤسسة دائماً كنسق منظم من الوسائل. وهنا يكمن الفرق بين المؤسسة والقانون. فهذا الأخير عبارة عن تقليص للأفعال، والأولى عبارة عن نموذج إيجابي للفعل. فعلى عكس نظريات القانون التي تضع الإيجابي خارج الاجتماعي (القوانين الطبيعية)، والاجتماعي في إطار السلبي (التقليص الناتج من القانون) تضع النظرية القائمة على المؤسسة السلبي خارج الاجتماعي (الحاجات) لتقديم المجتمع على أنه إيجابي بالدرجة الأولى، وأنه إبداعي (الوسائل الأصيلة للإرضاء). إن مثل هذه النظرية ستعطينا في نهاية المطاف معايير سياسية. فالاستبداد نظام تكون فيه القوانين كثيرة والمؤسسات قليلة، والديموقراطية نظام تكون فيه المؤسسات كثيرة والقوانين قليلة. يتضح القمع حينما تستهدف القوانين الناس بشكل مباشر بدل أن تعنى بالمؤسسات الأولية التي تضمن الناس.

وإذا كان صحيحاً أن الميل يتم إرضاؤه داخل المؤسسة فإن المؤسسة لا تفسر بالميل. إن الحاجات الجنسية المماثلة لن تفسر أبداً الأشكال الممكنة المتعددة للزواج. فلا السلبي يفسر الإيجابي ولا العام يفسر الخاص. إن «رغبة فتح الشهية» لا تفسر تناول المشروب المشهي قبل الأكل لأن هناك ألف طريقة أخرى لفتح الشهية. لا يفسر العنف الحرب في شيء ولكنه يجد فيها مع ذلك وسيلته المفضلة. هذه هي مفارقة المجتمع: نتكلم عن المؤسسات حينما نجد أنفسنا أمام مسارات للإرضاء لا يثيرها ولا يحددها الميل الذي نكون بصدد إرضائه، كما لا تفسرها خصائص النوع؛ يتم إرضاء الميل بواسطة وسائل لا تتوقف عليه، كما أنه لا يتم إرضاؤه أبداً دون أن يتعرض في الوقت ذاته للإكراه أو الإهانة للتحويل وللإعلاء ، بحيث يكون العصاب ممكناً. والأكثر من هذا فإذا كانت الرغبة لا تجد في المؤسسة سوى إرضاء غير مباشر، أي «ملتو»، فإنه لا يكفي القول «إن المؤسسة نافعة»، إذ ينبغي التساؤل أيضاً: لمن هي نافعة؟ هل هي نافعة لكل من لديهم الرغبة؟ أم للبعض فقط (الطبقة المحظوظة)، أم للذين يسهرون على سير المؤسسة (البيروقراطية) فحسب؟ يكمن المشكل السوسيولوجي الأكثر عمقاً إذاً، في البحث عن تلك الهيئة الأخرى التي تتوقف عليها بشكل مباشر الأشكال الاجتماعية التي ترضي الميول، هل هي طقوس حضارية معينة؟ هل هي وسائل إنتاج؟ تظل المنفعة الإنسانية دائماً ـ مهما كان الأمر ـ شيئاً آخر. تحيلنا المؤسسة على نشاط اجتماعي مشكل للنماذج لسنا واعين به، ولا يفسر بواسطة الميل أو المنفعة ما دام أن هذه الأخيرة، من حيث

هي منفعة، على العكس، تفترضها، ويشكل الراهب، رجل الطقوس، بهذا المعنى، دائماً لاوعي المستعمل.

ما الفرق مع الغريزة؟ لا شيء يتجاوز هنا المنفعة، باستثناء الجمال، كان الميل مشبعاً بشكل غير مباشر بواسطة المؤسسة، وهو مشبع بشكل مباشر بواسطة الغريزة، لا وجود لتحريات وإكراهات غريزية، الاشمئزازات وحدها غريزية، إن الميل ذاته هو الذي يثير هذه المرة، في شكل عامل فيزيولوجي، سلوكاً مؤهلاً، ولن يفسر العامل الداخلي، بدون شك، حتى وإن كان متطابقاً مع ذاته، كونه يثير مع ذلك سلوكيات مختلفة داخل مختلف الأنواع، ولكن مفاد هذا أن الغريزة توجد عند ملتقى سببية مزدوجة، تلك المرتبطة بالعوامل الفيزيولوجية الفردية، وتلك المرتبطة بالنوع ذاته ـ الهرمون والخصوصية. إذاً، سنتساءل فقط إلى أي حد يمكن إرجاع الغريزة إلى مجرد فائدة الفرد: تلك الحالة التي لا ينبغي الحديث فيها، فينهاية المطاف، عن الغريزة وإنما عن ارتكاس وعن ردّ فعل بسيط، عن عادة وعن ذكاء. أم أن الغريزة لا يمكن فهمها إلا في إطار نفعية نوع ما وفي إطار مردودية نوع ما، وفي إطار غاية بيولوجية أولى؟ «منفعة من؟» سؤال نقع عليه هنا من جديد ولكن معناه قد تغيّر، تقدم الغريزة في شكلها المزدوج كميل تم إطلاقه داخل جسم ذي ارتكاسات متميزة.

إن المشكل المشترك بين الغريزة والمؤسسة هو دائماً الآتي: كيف يتم التركيب بين الميل والموضوع الذي يشبعه؟ فعلاً، لا يشبه الماء الذي أشربه المائيات التي تنقص جسمي. كلما كان الميل كاملاً في مجاله وكلما كان منتمياً إلى نوعه، كلما بدا مشكلاً لقوة تركيب أصيل وغير قابل للاختزال، ولكن كلما كان

قابلاً للتحسن، وإذاً، غير كامل، كلما كان خاضعاً للتحول والتردد، وكلما سمح باختزاله في العلاقات الاعتباطية القائمة بين العوامل الفردية الداخلية والظروف الخارجية، وكلما ترك المكان للسلوك العقلي، هكذا نتساءل في نهاية المطاف كيف يمكن لمثل هذا التركيب الذي يمنح الميل الموضوع المناسب، أن يكون عقلياً، في حين أن حصوله يفيد وقتاً لا يحياه الفرد، ومحاولات لن يتمكن من مقاومتها؟.

إنه لمن اللازم العودة إلى الفكرة القائلة: إن السلوك العقلي شيء اجتماعي أكثر مما هو فردي، وإنه يجد فيما هو مجتمعي الوسط القائم بدور الوساطة، الوسط الوسيط الذي يجعله ممكناً. ما هو معنى المجتمعي بالنسبة للميول؟ إنه يفيد ادماج الظروف داخل نظام قائم على الاستباق، وإدراج العوامل الداخلية داخل نظام يرتب ظهورها ويعوض النوع، وهذا هو بالضبط حال المؤسسة، إنه الليل لأننا ننام، إننا نأكل لأنه منتصف النهار. ليست هناك ميول اجتماعية وإنما هناك فقط وسائل اجتماعية لإشباع الميول، وسائل أصيلة لأنها اجتماعية، تفرض كل مؤسسة، حتى في بنيتها غير الإرادية، على جسمنا سلسلة من النماذج، وتمنح لسلوكنا العقلي معرفة معينة وإمكانية التنبؤ، كما تمنحه كذلك إمكانية وضع المشروع، إننا نقع من جديد على الخلاصة الآتية: ليست للإنسان غرائز، إنه يصنع مؤسسات، الإنسان حيوان سائر نحو العدول عن النوع. كما أن الغريزة تعبر عن الحاجات المستعجلة للحيوان، والمؤسسة تعبر عن متطلبات الإنسان: يصبح الاستعجال المرتبط بالجوع عند الإنسان مطلب الحصول على الخبز. لن يتم، في الأخير، فهم مسألة الغريزة

والمؤسسة، في جانبها الأكثر حدة، داخل «المجتمعات» الحيوانية، وإنما سيتم فهمها داخل علاقات الحيوان والإنسان، أي حينما ترتكز متطلبات الإنسان على الحيوان بإدماج هذا الأخير في المؤسسات (الطوطمية والتدجين)، وحينما تلتقي المسائل المستعجلة للحيوان بالإنسان، وذلك إما للهروب منه أو للهجوم عليه، وإما لتنتظر منه التغذية والحماية.

ألان باديو وجيل دولوز[1]

عرض وتحليل ابراهيم عمايرة

«إنه تاريخ غريب ذلك الذي تتأسس عليه صلتي بجيل دولوز. لا يتعلق الأمر ـ بالنسبة لي ـ بتقديم ملخص أو وصف ما فكر فيه، إنه بالأحرى إكمال ما لا يكتمل: صداقة خلافية لم تكن في الأصل موجودة».

بمثل هذه العبارات استهل ألان باديو *(A.Badiou)* كتابه الهام عن جيل دولوز *(G.Deleuze)*. كتاب أراده أن يكون رسالة مفتوحة لمن كان خصماً سياسياً وصديقاً فلسفياً. إن هذا الكتاب ـ الرسالة يعتبر في الحقيقة من أفضل ما كتب عن جيل دولوز، من حيث القدرة على الإمساك بأهم المبادئ التي تتأسس عليها الفلسفة المعاصرة مع جيل دولوز ومن حيث أسلوب العرض والتحليل، الذي ـ على مجازيته ـ لم ينسَ أن يكون كتاب فلسفة،

---

(1) انظر كتاب ألان باديو حول دولوز باللغة الفرنسية الصادر سنة 1997 عن دار النشر هاشات بباريس. Alain Badiou, *Deleuze*, Hachette, Paris, 1997 عرض وتحليل إبراهيم عمارية ـ تونس.

فهو كتاب يتمحور حول إنشاء المفاهيم وطرح الإشكاليات وتقديم البراهين العقلية والحجج المنطقية.

إن العلاقة بين ألان باديو وجيل دولوز تمتد إلى سنوات الجامعة وإلى أحداث مايو 1968 التي أنشأت جامعة (Vincennes)، التي حدد لها أن تكون مؤسسة لتقاليد في البحث الأكاديمي مغايرة للتقاليد «المحافظة» في السوربون، جامعة أريد لها أن تكون مفتوحة على كل أنواع الإبداع وعلى فكر الاختلاف بل وحق الاختلاف. في هذا المناخ نشأ الفيلسوفان كلاهما وفي هذا المناخ التقى الفيلسوفان طويلاً لينتهيا في الأخير إلى التقارب على مستوى الأطروحات الأساسية التي تكون فلسفة كل منهما.

وهذا الالتقاء لا يعني تشابهاً مطلقاً في المنطلقات والنتائج. إذ بالرغم من أن سؤال الوجود وسؤال الآخر وسؤال الذات وسؤال المختلف هو محور بحوثهما فإن معمارية المفاهيم الدولوزية ليست بالضرورة هي نفسها معمارية المفاهيم التي وضعها ألان باديو.

ما هي إذاً، المحاور الكبرى لهذا الكتاب ـ الرسالة؟ وكيف تبدو صورة الفيلسوف دولوز عبر هذه المحاور؟ يتكون الكتاب من تقديم وثمانية فصول غير أن الفصل الأول يمثّل في الحقيقة تلخيصاً مكثفاً لأهم النقاط التي يتناولها الكاتب في كامل الكتاب. أي في بقية الفصول الأخرى. ولما كان الهدف تقديم فكرة إجمالية عن محتوى هذا الكتاب الهام فقد ارتأينا أن نقدم هذا الفصل وأن نتوسع فيه عرضاً وتحليلاً[2].

---

(2) عنوان التقديم يحمل في طياته طابع العلاقة المميزة التي جمعت ألان باديو بجيل دولوز إذ فيه نلمس في الوقت نفسه مدى التباعد بينهما ومدى التقارب من حيث خصوصية السؤال الفلسفي المعاصر لديهما

نجد إذاً، في بدء هذا الفصل تحديداً للوضعية التي تحتلها فلسفة جيل دولوز في الفكر الفلسفي المعاصر. هذه الوضعية وإن كانت لا تثير جدلاً من حيث أهميتها ومدى حضورها، فإنها بقيت موضوع جدال وتأويلات متعددة من حيث المبادئ المكوّنة لها والأسس المتحكمة فيها. وهذا يعود إلى خصوصية السؤال الفلسفي عند جيل دولوز. فهو يمارس فلسفة ترفض كل تصنيف وكل نسق مغلق وكل انتماء مذهبي أو اندراج ضمن التيارات الفلسفية السائدة. إن فلسفة دولوز تبدو خارج الأطر التقليدية للفلسفة وخارج النماذج الكبرى للسؤال الفلسفي لأفلاطون، وديكارت، وكانط، وهيغل وهايدغر.

= عنوان التقديم هو التالي «من بعيدا! من قريب! De si loin! De si près» فهو إشارة دالة على الخصومات السياسية التي دارت بين دولوز وباديو وعلى الحميمية التي تجمعهما في مجال طبيعة الفكر الفلسفي المعاصر أما الفصول فهي كالتالي: .

الفصل الأول: «أي دولوز؟ Quel Deleuze?».

الفصل الثاني: «وحدة الوجود وتعدد الأسماء Voate de iere el nuthlute».

الفصل الثالث: «المنهج الطريقة La Méthode».

الفصل الخامس: «الزمان والحقيقة Temps et vérite».

الفصل السادس: «العود الأبدي والصدفة Éternel retour».

الفصل السابع: «الخارجي والانعطاف le dehoeselph».

الفصل الثامن: «فرادة Unicité».

هذا بالإضافة إلى اختيار مجموعة من النصوص لدولوز ذيل بها هذا الكتاب.

هذه الخصوصية جعلت هذه الفلسفة تقع أحياناً كثيرة في سوء تأويلات يذهب إلى حد مناقضة ما عنته أصلاً عند دولوز نفسه.

عن أي دولوز يتحدث ألان باديو في هذا الفصل الهام من كتابه الذي يحمل عنوان «دولوز نداء الوجود *Deleuse: la Clameur de l'Etre*» الصادر في باريس عن دار هاشيت سنة 1997. كيف استطاع أن يمسك «بالخيط الناظم» لهذه الفلسفة؟

يبرز ألان باديو الصورة التي يبدو عليها دولوز ويوضح أن هذه الصورة تقدم لنا في الوقت نفسه جيل دولوز ذا الفلسفة الجذرية وجيل دولوز ذا الفلسفة المعتدلة. فهو يبني فلسفة ذات توجه حيوي وذات توجه ديموقراطي[3]؛ إذ كثيراً ما نذهب إلى اعتبار مذهبه مشجعاً للنقدية الاختلافية للرغبة أو اعتباره واضعاً لفلسفة الاختلاف، وبالتالي فإن فلسفته تعد بمثابة النقد المفاهمي لكل أشكال الكليانية. ويرى باديو أن هذه التأويلات «تجد في ممارسات دولوز نفسه ما يبررها فهو قد بقي خلافاً لصديقه فوكو بعيداً عن الستالينية والماوية».

ويذهب البعض الآخر إلى تقديمه في صورة فيلسوف الجسد. فهو من شرع لفلسفة الجسد في الفلسفة المعاصرة[4]. كما يمكن أن نرى في فلسفة دولوز مثالاً للفلسفة النسقية المفتوحة وقد نظر إلى هذه الفلسفة أيضاً من زاوية علاقتها القوية بالحدث أو الحالة، فهي فلسفة الحدث والحركة والتجريب المناهضة لكل تجريد ولكل جدل ولكل ديالكتيك، بالإضافة إلى هذه التصنيفات

---

(3) ألان باديو: جيل دولوز، ص 17.

(4) الموضع نفسه.

فإن دولوز قد عده البعض الآخر فيلسوفاً ينتمي إلى فلسفة ما بعد الحداثة (la postmodernité). فهو من مارس نقداً جذرياً لعدمية جاك دريدا وهو من حطم وهدم مبادئ الفلسفة الكلاسيكية المبنية على مبادئ ميتافيزيقية توضع دائماً خارج التاريخ أو فوقه، فهو فيلسوف التحطيم والهدم (Deconstruction) لأنه نقد المفاهيم الكلاسكية للحقيقة والتمثيل، إذ يعرف باعتباره من عوض منطق البحث في الحقيقة بمنطق المعنى[5]. إنه فيلسوف التجربة «وفيلسوف الحالة» حطم المفاهيم المتعالية باسم المحايثة المبدعة للحياة، لهذا يعد دولوز من الذين ساهموا في تحطيم الميتافيزيقا وقلب الأفلاطونية، ففلسفته تعارض مبدأ الهوية والجوهر لتعانق الإبداعية المتعالية مع الصدفة[6].

إن دولوز حسب ألان باديو يقف ضد إطلاقية المفاهيم الفلسفية ضد المفهوم ـ الجوهر ويؤسس لقانون الحدث بمعناه الفلسفي، فهو يكتب لكي يكون الإبداع منطق الفلسفة والعلم والفن. وهذا التوجه المابعد حداثوي لدولوز يتضح أكثر في كتاباته نفسها التي نجدها تتناول مواضيع كانت تعتبر في الفلسفة الكلاسيكية خارج مجال الفكر الفلسفي. فهو كتب في السينما والأدب (Proust) والرسم (F.Bacon) والمسرح والرغبة والرياضيات، كما اهتم في دراساته الفلسفية بالعديد من الأسماء الفلسفية التي وضعها تاريخ الفلسفة على الهامش.

إن تعدد مواضيع التفكير الفلسفي عند دولوز جعل البعض

(5) الموضع نفسه.

(6) المرجع نفسه، ص 18.

يعتقد أن دولوز ـ وعياً منه بلحظته التاريخية ـ عمل على تكوين فلسفة هي أشبه ما تكون بنوع من التقبل والتنظيم لهذه اللحظة. وهذا ما سمح للبعض أن يرى فيه مبدعاً «للباروك» «Baroque» المعاصر في إشارة إلى الباروك الفلسفي الذي وضعه ليبنتز لفلسفة القرن السابع عشر. إذ يقدم دولوز باعتباره ذلك المفكِّر المرح وسط عالم ملتبس غامض، أي تغلب عليه حالة عدم تحديد سياسية.

مفهوم متجدد للواحد

تحت هذا العنوان عمد ألان باديو إلى الكشف عن دلالات غموض العالم وتلبسه بالنسبة للفلسفة. حيث إن التباس العالم بالنسبة للفكر يعني دون شك، أولاً: أن لا الواحد ولا المتعدد يستطيعان أن يقولا هذا العالم. ودولوز يعد من أبرز من رفضوا تقسيم الوجود حسب مقولة الواحد أو المتعدد، فهو يعتبر أن المعنى الفلسفي الفعلي والحقيقي لا يمكن أن يتأسس إلا بعيداً عن هذا التعارض بين الواحد والمتعدد. فدولوز يثبت في كتابه النظري الهام «الاختلاف والتكرار» أنه لا وجود لا للواحد ولا للمتعدد[7].

في هذا المجال بيّن ألان باديو أنه خلافاً للعديد من التأويلات التي تذهب إلى حد اعتبار فلسفة دولوز فلسفة للمتعدد وللرغبة، فإن حقيقة هذه الفلسفة تكمن في كونها فلسفة تتحرك في

---

(7) G. Deleuze: *Défférence et Répétition,* Paris, P U F 1969, p. 164.

اتجاه فلسفة التأسيس «القدوم الواحد» على حد عبارته[8] وهو ما أطلق عليه دولوز نفسه اسم «الواحد ـ الكل» (L'un - tout) وكل هذا ينفي ما ذهب إليه العديد من الشراح حين اختزلوا فلسفة دولوز في معنى الحدث، بما هو إبداع وفجائية. فتعدد ما يحدث عنده ليس إلا سطح فكر دولوز. أما أساس فكره فهو: الوجود بما هو الحدث الوحيد الذي تتم فيه كل الأحداث[9]؛ إنه الوجود والمعنى. ولهذا يمكن القول: «إن المشكل الأساسي في فلسفة دولوز لا يتمثل في تحرير المتعدد بل في طي الفكر في مفهوم متعدد للواحد»[10]. وبهذا الشكل ينشأ السؤال التالي: كيف يجب أن يكون الوجود حتى يصبح ممكناً كلياً التفكير في المتعدد بما هو إنتاج للصور المتخيلة (simulacres) (أو للنسخ المتوهمة؟) أو بعبارة أخرى: كيف نحدد الكل حتى يكون وجود كل قطعة من هذا الكل بعيداً عن وضعية الاستقلال والانبجاس غير المتوقع، بمثابة مظهر تعبيري «لقوه الحياة اللاعفوية التي تحضر العالم»[11].

الإجابة تتطلب حسب ألان باديو رصداً دقيقاً لفلسفة دولوز لكي تستخرج فكراً ميتافيزيقياً تتميز به هذه الفلسفة ويطلق عليها

(8) ألان باديو: المرجع نفسه، ص 19 نجد في الحقيقة هذا التأكيد في كتاب دولوز «الاختلاف والتكرار» حيث يقول ص 389 «هو شيء واحد وهو نفس الصوت بالنسبة للمتعدد الألف صوت محيط واحد لكل القطرات نداء واحد للوجود بالنسبة لكل الموجودات».

(9) G. Deleuze: *Logique du Sens*, Paris, 1969, p. 224.

(10) المرجع نفسه، ص 20.

(11) G. Deleuze: *Cinéma 2*, l'image-temps, Paris, 1985, p. 109.

باديو «ميتافيزيقا الواحد»[12]. ويقدم في هذا المستوى العديد من المراجع الدولوزية التي تعبّر عن هذا المعنى وخاصة كتابه «منطق المعنى» حيث نجد دولوز «يكتب»: حدث واحد للكل وجود واحد للمستحيل والممكن والواقعي[13].

الآلي والمطهر

يبيّن باديو هنا اعتماداً على المبدأ الأساسي الذي يفسّر فلسفة دولوز «ميتافيزيقا الواحد» مدى هشاشة مختلف التأويلات خاصة تلك التي جعلت من فلسفة دولوز مصدراً للفلسفات الذاتية المستقلة المشدودة إلى أرض الإنتاجات المتعلقة بالرغبة. ويقدم دليلاً قاطعاً على خواء مثل هذه التأويلات من خلال شرحه وتحليله لنظرية الاختيار في فكر دولوز. إذ ترى إصرار دولوز على تأكيد الخاصية الوجودية لفعل الاختيار نفسه. فهو عنده اختيار يبدو في علاقة مطلقة مع الخارج. وهذا يعني أن فعل قوة الحياة اللاعفوية ينبع من ذاوتنا كتحسين وكتفعيل «للواحد ـ الكل». إن الاختيار يكون خالصاً كلما كان آلياً وفق التأكيد أننا نحن هم الذين وقع علينا الاختيار وليس كما الفلسفات المتعالية والميتافيزيقية، وترى فينا مركز الاختيار «لا نختار جيداً فعلاً إلا وقد تم اختياره»، يقول دولوز في كتابه عن السينما[14]. هذا الشكل الآلي المتمفصل مع الآلة المنتجة للمعنى يمثل النموذج

(12) باديو: المرجع نفسه، ص 20.

(13) G. Deleuze: *Logique du Sens*, Paris, 1969, p. 211.

(14) Deleuze: *Cinéma 2*, op. cit, p. 232.

الذتي الحقيقي. ذلك لأن هذه الآلية المنتجة وضع لكل توجه ذاتي. الشيء الذي عبر عنه دولوز بقوله: «وبالفعل من خلال الآلي المطهر بهذا الشكل سيتولى الفكر عن الخارج ما هو إلا مفكر فيه في الفكر»[15]. كل هذا يمكننا من استنتاج الحقيقية التالية: إن الفكر عند دولوز ليس سيلاناً (Écoulement) عفوياً لقدرة شخصية ذاتية: إنه بالأحرى القدرة على تحمل ضغط لعب العالم (jeu du monde).

نتصور الفكر عند دولوز تصوراً ارستقراطياً حسب باديو. فالفكر لا يوجد إلا في فضاء تفاضلي، ذلك لأن تعيين الفرد يتحدد بالماقبل - فردي (pré indivuduelle) من خلال قوة الواحد - الكل، يشترط تجاوز حدود الفردية المغلقة الضيقة وهذا رغم أن الوجود نفسه وهو وجود محايد ولا يقوم (évaluer) مثلما بين نيتشه إن الحياة لا تقوم. لكن الأشياء تتواجد بصفة لا متكافئة ولا متساوية في هذا الواحد المساوي لذاته. وهذا ما جعل باديو يؤكد النتيجة التالية - رغم ما تثيره من دهشة واستغراب إذا تعلق الأمر بفيلسوف نيتشوي التوجه مثل دولوز - وهو أن شرط إمكان التفكير عند دولوز شرط زهدي وتقشفي وهذا ما يفسر تقارب فلسفة دولوز مع الرواقيين.

الإنتاجات «الإبداعات المتكررة»

ولأن فلسفة دولوز تجعل من الواحد مركز اهتمامها وتجعل

---

(15) Deleuze: *Cinéma 2*, op. cit, p. 233.

من تفاضلية القوة زهدية ومن الموت زمن الفكر فإنه لا يمكن أن ينتظر منها أن تكون فلسفة العيني والمتغير. وهذا رغم أن فلسفة دولوز تنطلق دائماً من الحالة (le cas)، لكن ينبغي الانتباه إلى أن الحالة عند دولوز هي حالة المفهوم. ففكر دولوز ليس وصفاً لما تتميز به الفلسفة المعاصرة من تعدد، فالحالات بالنسبة لدولوز مناسبة لخلق المفاهيم وتحسينها، إذ لا يمكن للفكر ـ كما كرّسه دولوز ـ أن يبدأ إلا بدفع من حالة «حالة ـ فكر» (un cas de penser) بمعنى حالة تساؤل. ففلسفته ليست عينية إلا بقدر ما يكون المفهوم عينياً، وهذا ما يؤكده دولوز نفسه حين يجعل من الفلسفة ممارسة لا شيء مجرداً. فالحالات ليست إلا فرصاً لوضع المفهوم وخلقه.

وهذا ما يشرع ما ذهب إليه باديو في خصوص هذه الفلسفة: إن فلسفة دولوز فلسفة نسقية مفتوحة لأن المفهوم هو أداتها المثلى، لأنها تبحث في الحالات عن قوة الفكر، وهذا ما شكل فرادتها. فهي نسقية لأنها تحصد كل الدفعات (impulsion) حيث خط قوة ثابت. لأنها تجسد كل قوة دفعية الفرادة التي تتميز بها. ومن هنا تكون أيضاً ـ رغم معارضتها لكل تجريد ـ فلسفة مجردة[16]، أي فلسفة تبنى على الترابط المفهومي في كل الحالات.

وهذا نخلص مع ألان باديو إلى البوح بخصائص الفلسفة كما مارسها دولوز وهي خصائص وفية لفكر دولوز بعيدة عن الآراء

---

(16) ألان باديو: المرجع نفسه، ص 29.

الخاطئة التي حامت حولها. ويمكن تلخيص مبادئ فلسفة دولوز في النقاط التالية:

- هي فلسفة تتمحور حول ميتافيزيقا ـ الواحد.
- هي فلسفة تضع أسساً جديدة للفكر.
- هي فلسفة نسقية ومجردة[17].

---

(17) المرجع نفسه، ص 30.

المثقفون والسلطة

حوار بين ميشيل وفوكو وجيل دولوز[1]

الزواوي بغورة[*]

فوكو: قال لي أحد الماويين[2] «أفهم جيداً لماذا سارتر يناضل معنا، ولماذا يمارس السياسة وبأي معنى واتجاه يقوم بذلك، وأنت إلى حد ما، أفهم ذلك قليلاً لأنك طرحت دائماً مشكلة الحجز. ولكن دولوز لا أفهم ذلك حقيقة» هذا السؤال فاجأني كثيراً، لأن الأمر بالنسبة لي جد واضح.

دولوز: لأنه ربما بدأنا نعيش بطريقة جديدة علاقات النظرية

(*) قسم الفلسفة، جامعة منتوري - قسنطينة، الجزائر.

(1) Les intellectuels et le pouvoir, Entretien Michel Foucault - Gilles Deleuze, *in L'Arc*, n° 49, nouvelle édition, Entretien inédit, 1980.

(2) في السبعينيات من القرن العشرين وبعد أيار/مايو 68 اتصل كثيراً ميشيل فوكو بالماويين وناضل معهم ومن أجلهم وخاصة بعد أن أسس فريق الاستعلام حول السجون حيث دافع عن حقوق السجين السياسي. «م».

والممارسة. كنا مرة نعتقد أو نرى وندرك الممارسة بوصفها تطبيقاً للنظرية، وبوصفها نتيجة، ومرة على العكس كمقدمة للنظرية، أو بوصفها هي ذاتها مبدعة لشكل من النظرية الآتية. كنا، بشكل عام ندرك علاقتهما في شكل من العملية الكلية أو من الصيرورة الشاملة، بمعنى أو بآخر. ربما بالنسبة لنا، فإن المسألة أصبحت مطروحة بشكل مغاير. علاقات النظرية ـ الممارسة هي علاقات مجزأة ومقسمة أكثر. من جهة، إن النظرية هي دائماً نظرية محلية، متعلقة بميدان محدد، ويمكن أن يكون لها تطبيق في ميدان آخر، بعيد نسبياً. العلاقة مع التطبيق ليست أبداً علاقة تشابه. ومن جهة أخرى، فإنه ما أن تباشر عملها في ميدانها الخاص، فإنها تواجه مجموعة من العقبات، من الجدران، من الصدمات التي تجعل من الضروري أن يتم رفعها بنوع ونمط آخر من الخطاب «هذا النوع الآخر هو الذي يؤدي بالفعل إلى ميدان مغاير أو مختلف». الممارسة مجموعة من البدائل أو التناوبات[3] لمسألة نظرية أو أخرى، والنظرية هي كذلك نوع من التناوب بين ممارسة وممارسة أخرى. لا يمكن لأي نظرية أن تتطور أو تنمو من دون أن تواجه أو تقابل نوعاً من الجدار أو العقبة، وعلى الممارسة خرق أو شق الجدار أو تجاوز العقبة. مثلاً، أنت بدأت بتحليلات نظرية للعزل، كالعزل النفسي في القرن التاسع عشر في المجتمع الرأسمالي. ثم توصلت إلى ضرورة أن الأشخاص المعزولين

Les relais. (3)

عليهم أن يتحدثوا بأنفسهم، أن يعملوا مناوبة أو يقوموا بمناوبة «أو بالعكس أنت الذي كنت مناوباً لهم». وهؤلاء الأشخاص يوجدون في السجن، إنهم في السجن. وعندما نظمت فريق الاستعلامات عن السجون(4)، كان يقوم على قاعدة، وهي إقامة الشروط أو الظروف التي تمكن السجناء أنفسهم من التحدث عن أنفسهم. وسيكون من الخطأ، كما يريد أن يقول الماوي، بأنك انتقلت إلى الممارسة لتطبق نظرياتك. ليس هنالك لا تطبيق ولا مشروع إصلاح ولا بحث بالمعنى التقليدي. هنالك شيء مغاير تماماً أو كلية: هنالك نظام من التناوبات في أجزاء وأقسام متعددة من النظرية والممارسة على السواء. بالنسبة لنا، لقد كف المنظر، عن أن يكون موضوعاً أو وعياً ممثلاً أو تمثيلياً. والذين يناضلون ويتحركون ويمارسون أو يعملون لم يعودوا ممثلين، لأن الحزب والنقابة هي التي تدعي بدورها أنها تمثل وعيهم. من يتحدث أو يتكلم ومن يفعل أو يتحرك ومن يعمل؟ إنه دائماً تعدد وكثرة، حتى داخل الشخص الذي يتحدث أو يفعل. نحن كلنا أفواج أو فرق التدخل أو فرق التصادم والصدام. ليس هنالك تمثيل، ليس

---

(4) فريق أسسه ميشيل فوكو في 8 شباط/فيفريه سنة 1971. لم تكن مهمة هذا الفريق، مهمة حزبية، بل كان يعمل على التحقيق في أوضاع السجون في فرنسا، وإعطاء المساجين حق الكلام المباشر، كما لم يكن يهدف إلى إصلاح السجون وإنما كان يعمل على نشر تصريحات السجناء، وتوحيد النضال داخل السجن وخارجه ضد نظام القمع، من هنا كانت الدعوة إلى احترام حقوق الإنسان في العمل السياسي، وخاصة بعد أن تمّ سجن العديد من اليساريين الذين شاركوا في أحداث أيار /مايو 1968. «م».

هنالك إلا الفعل، إلا فعل النظرية، فعل الممارسة هي علاقات من التناوبات أو الشبكات.

فوكو: يبدو لي أن تأسيس المثقف كان تقليدياً يبدأ من شيئين: وضعيته أو موقعه في المجتمع البورجوازي، وفي نظام الإنتاج الرأسمالي، وفي الأيديولوجية التي ينتجها أو يفرضها «أن يكون مستغلاً، بائساً، مرفوضاً، ملعوناً، متهماً بالبلبلة، باللاأخلاقية... إلخ» وخطابه الذي يفصح عن بعض الحقائق ويكتشف علاقات سياسية غير مدركة. هذان الشكلان من التسييس ليسا غريبين الواحد عن الآخر، ولكن لا يلتقيان بالقوة. لقد كان هنالك نوع من المثقف «الملعون أو المرفوض» ونوع من المثقف «الاشتراكي». هذان الشكلان يتداخلان ويختلطان بسهولة ويسر في بعض الأوقات والفترات والحالات من ردود الفعل العنيفة من قبل السلطة، مثل ما حدث بعد سنة 1848 وبعد كومونة باريس وبعد 1940: حيث أصبح المثقف مرفوضاً ومضطهداً في الوقت الذي ظهرت فيه «الأشياء» على «حقيقتها» في اللحظة أو في الوقت الذي لا يجب فيه القول: إن الملك كان عارياً. المثقف كان يقول الحقيقة للذين لم يكونوا يرونها وباسم الذين لا يستطيعون قولها إنه: الوعي والفصاحة.

والحال فإن ما اكتشفه المثقفون منذ الحالة الجديدة[5]، أو منذ فترة، هو أن الجماهير لم تعد في حاجة إليهم لتعرف، لأن الجماهير تعرف تماماً وبوضوح، وحتى أفضل منهم، وتقول ذلك بقوة. ولكنه يوجد نظام من السلطة يعيق ويمنع ويعرقل هذا

(5) المقصود بذلك، أحداث أيار/مايو 1968. «م».

الخطاب وهذه المعرفة. سلطة ليست فقط في الهيئات العليا للرقابة ولكنها في شبكة المجتمع بشكل عميق وحاذق ودقيق. والمثقفون أنفسهم يشكلون جزءاً من نظام هذه السلطة. ودور المثقف ليس أن يتموقع «هناك إلى الأمام قليلاً أو إلى الجانب شيئاً ما» من أجل أن يقول الحقيقة الخرساء، عليه بالأحرى أن يصارع ويناضل ضد أشكال السلطة حيث يكون ـ في الوقت نفسه ـ موضوعاً وأداة: في نظام «المعرفة» و«الحقيقة» في «الوعي» وفي «الخطاب». بهذا المعنى فإن النظرية لا تعبّر عن شيء، ولا تترجم شيئاً، ولا تمارس تطبيقاً معيّناً، إنها ممارسة. ولكنها ممارسة محلية وجهوية، وكما تقول: ليست كلية. الصراع أو النضال ضد السلطة، النضال من أجل إظهارها، هنالك حيث لا تُرى وحيث تكون أكثر مكراً ودهاء. صراع ليس من أجل «استرجاع الوعي» ـ «فمنذ زمن بعيد أو فترة بعيدة لم يعد الوعي بوصفه معرفة مكتسبة من قبل الجماهير وبوصفه موضوعاً، من اهتمام البورجوازية» ـ من أجل إسقاط وأخذ السلطة، مع جميع الذين يصارعون من أجلها وليس بمسافة أو عن قرب من أجل توضيحها؛ «النظرية» هي النظام المحلي أو الجهوي لهذا الصراع.

دولوز: هذه هي النظرية بالتدقيق، إنها مثل علبة الأدوات. لا علاقة لها بالدال. يجب أن تستعمل وتوظف، وليست لذاتها. وإذا لم يستعملها أحد ابتداء من المنظر نفسه، الذي لا يصبح بعد ذلك منظراً، أو الذي يتوقف عن أن يكون منظراً، فإنه لا قيمة لها أو أن الوقت لم يحن بعد لتوظيفها. نحن لا نعود أو نرجع إلى نظرية، وإنما نقيم نظريات أخرى، لدينا نظريات أخرى سنقيمها أو أننا سنصنع نظريات أخرى. إنه لمن الغريب أن يكون

كاتباً، مثل بروست[6]، والذي يظهر كمثقف خالص، هو الذي يقول بوضوح تام: تعاملوا مع كتبي مثل النظرات المصوبة إلى الخارج فإذا لم تساعدكم استعملوا نظرات أخرى، عليكم أن تجدوا بأنفسكم أجهزتكم والتي هي بالقوة أجهزة معركة. النظرية لا تعمم وإنما تتعدد ولقد تعددت. إن السلطة هي التي تجري تعميمات، وأنت تقول بالضبط وتدقيقاً: النظرية بالضرورة ضد السلطة. [وما أن تشرع النظرية في العمل في مجال من المجالات إلا وتعمل على التغيير وتكون هنالك حاجة إلى مجال آخر لتغييره]. من أجل هذا، فإن مفهوم الإصلاح هو مفهوم غبي وخبيث. فهو إما، قد أعد من قبل أشخاص يزعمون أنهم ممثلون، ويقومون بمهنة التحدث والكلام للآخرين، باسم الآخرين، وهذه مهمة السلطة أو من تدابير السلطة، وهو نوع من توزيع السلطة الذي يسند ويدعم ويقوى بقمع واسع. أو أنه إصلاح مطلوب، وعند ذلك لم يعد إصلاحاً، وإنما حركة ثورية والتي هي في عمقها ذات طبيعة مؤقتة، ومصرة على إعادة النظر في السلطة في كليتها ومراتبيتها. ومن البديهي أنه في السجون فإن أقل وأبسط مطلب للسجناء يكفي لإسقاط وانهيار«إصلاح بلوفان الكاذب»[7]. وإذا توصل الأطفال الصغار، إلى توصيل وتبليغ

(6) مارسال بروست M. Proust 1871_1922 كاتب فرنسي، اشتهر بروايته: البحث عن الزمن المفقود، 1905، أو: *A la recherche du temps perdu*. «م».

(7) روني بلوفان سياسي فرنسي، ساهم في المقاومة الفرنسية للنازية، تولى مناصب وزارية عديدة.

مطالبهم أو إسماع احتجاجاتهم في الحضانات بل وحتى أسئلتهم، فإن ذلك يكفي لإحداث انفجار في كل منظومة التعليم. في الحقيقة فإن هذا النظام الذي نعيش فيه لا يستطيع أن يحتمل أي شيء. من هنا هشاشته الجذرية، في كل نقطة ومستوى، وفي الوقت نفسه، يوضح ويبين قمعه الشامل. في نظري، لقد كنت من علمنا شيئاً أساسياً، في كتبك وفي مجال الممارسة أنه: دناءة التحدث من أجل الآخرين. إننا نسخر من التمثيل، إننا نقول: إن التمثيل قد انتهى، ولكننا لا نستنتج من هذه المحادثة «النظرية» بأن النظرية تفرض على الأشخاص المعنيين بأن يتحدثوا عملياً، على حسابهم.

فوكو: وعندما بدأ السجناء يتحدثون كانوا يملكون نظرية حول السجن وحول العقوبة وحول القضاء أو العدالة. هذا النوع من الخطاب المناهض للسلطة، هذا الخطاب المضاد الذي يحمله السجناء، أو الذين نسميهم بالمنحرفين، هو ما يهم أو ما يدخل في الحسبان، وليس النظرية حول الجنوح. مشكلة السجن هذه مشكلة محلية وهامشية، لأنه لا يسجن في فرنسا أكثر من مائة ألف «100,000» شخص في السنة. إلا أن هذا المشكل الهامشي يزعزع الناس. لقد فوجئت بالعدد الكبير الذي يهتم بمشكلة السجن والذين لم يكونوا في السجن. وفوجئت بأعداد الناس الذين لم يكونوا معنيين بالاستماع إلى خطاب حول السجن وكيف أنهم يسمعونه في النهاية وكيف يشرحونه؟ أليس ـ بشكل عام ـ نظام العقوبات هو الشكل حيث السلطة كسلطة تظهر، بصورة جلية وواضحة؟ وضع شخص في السجن، والاحتفاظ به في السجن، ومنعه من الأكل، ومن التدفئة، ومنعه من الخروج ومن ممارسة

الجنس... إلخ هنا بالتأكيد يظهر الطابع الأكثر هذياناً للسلطة الذي يمكن تصوره. كنت أتحدث يوماً مع امرأة كانت في السجن وكانت تقول لي: «عندما أفكّر أنا صاحبة الأربعين سنة كنت معاقبة يومياً بالخبز الحاف الجاف». ما يثير في هذه الحادثة أو القصة ليس فقط سخف ممارسة السلطة، ولكن الوقاحة التي بها تمارس، وفي شكلها الأكثر عتاقة وسخفاً وصبيانية. اختصار شخص أو إحالته أو رده وتحويله إلى مجرد الخبز والماء أو الأكل والشرب، وعلى أي حال فإنهم يعلموننا هذا ونحن صغار. السجن هو المكان والوسط الوحيد الذي تظهر فيه السلطة في شكلها العاري. وفي بعدها الأكثر تجاوزاً، وتبرر نفسها بوصفها سلطة أخلاقية. «لي الحق في العقوبة بما أنكم تعرفون أنه شنيع وممنوع أن تسرق أو أن تقتل...». هذا ما هو رائع في السجون، لأنه للمرة الأولى السلطة لا تتخفى ولا تتستر ولا تتقنع وإنما تظهر بوصفها طغياناً شاملاً ومنتشراً في أدق التفاصيل، طغياناً وقحاً، في الوقت نفسه، وخاصة أنه «مبرر» تماماً، ما دام يستطيع أن يتشكل داخل أخلاق تؤطر عمله وممارسته. طغيانه البهيمي يظهر بوصفه هيمنة هادئة للخير على الشر والنظام على الفوضى.

دولوز: والعكس صحيح أيضاً. ليس فقط السجناء هم وحدهم الذين يعاملون كالأطفال، ولكن الأطفال كذلك يعاملون كالسجناء. الأطفال يخضعون لطفولة ليست لهم. بهذا المعنى فإن المدارس شبيهة بالسجون، والمصانع شبيهة أكثر بالسجون. يكفي أن ترى الدخول إلى مصانع «رينو». أو في أماكن أخرى. ثلاث رخصات لقضاء الحاجة في اليوم. لقد وجدت نصاً «الجيرمي

بنتام»[8] في القرن الثامن عشر والذي يقترح فيه إصلاحاً للسجون: وباسم هذا الاصلاح الأعلى، أقام نظاماً دائرياً، وقد أصبح هذا السجن المجدد نموذجاً، بحيث مررناه، بشكل غير محسوس، إلى المدرسة وإلى الورشة، ومن الورشة إلى السجن وبالعكس. هذا هو جوهر الإصلاحية، والتصوير المصلح. بالعكس عندما بدأ الناس في الحديث والفعل أو الحركة باسمهم، إنهم لا يعارضون تمثيلاً مقلوباً أو معاكساً لتمثيل آخر، إنهم لا يعارضون تمثيلاً في مقابل التمثيل الخاطئ للسلطة. على سبيل المثال، إنني أتذكر أنك كنت تقول: إنه ليس هنالك عدالة شعبية ضد العدالة، إنها تدور أو تحدث أو تجري على مستوى آخر.

فوكو: أعتقد أنه نتيجة للكره، كان للشعب العدالة والقضاة والمحكمة والسجون، لا يجب أن تكون لدينا فقط فكرة أخرى عن عدالة أفضل، أو أكثر عدالة، ولكن يجب أن يكون لنا، أولاً وقبل كل شيء، إدراك النقطة الخاصة حيث السلطة تُمارس في علاقة وارتباط مع الشعب. الصراع ضد العدالة هو صراع ضد

---

(8) جيرمي بنتام (Jeremie Bentham) فيلسوف وفقيه إنكليزي 1784ـ1832 مؤسس المذهب النفعي في الأخلاق، بحث في العقوبة والجزاء 1811. ولقد اقترح هذا الفيلسوف نموذجاً لإصلاح السجون عرف بالمشتمل (Panoptisme) بحيث يكون هنالك برج تتوسطه زنزانات مكشوفة، ومرئية للحراس والمراقبين في البرج ولا يمكن للمساجين رؤيتهم. ولقد تحدث ميشيل فوكو عن هذا النموذج في كتابه المراقبة والمعاقبة مولد السجن، وفي المرحلة التي يسميها بمرحلة الانضباط. لمزيد من المعلومات، انظر كتابنا: مفهوم الخطاب في فلسفة ميشيل فوكو، المجلس الأعلى للثقافة، 2000، ص 228. «م».

السلطة، ولا أعتقد أنه صراع ضد الظلم أو اللاعدل، أو ضد ظلم العدالة، أو من أجل السير الحسن للعدالة. إنه لمدعاة إلى الانتباه بأنه وفي كل مرة تكون فيه مظاهرات وتمرد وعصيان، تكون المؤسسة القضائية هي المستهدفة، في الوقت نفسه وبالمستوى نفسه مع المؤسسة الضريبية، ثم الجيش وباقي أشكال السلطة. فرضيتي، ولكن ليست أكثر من فرضية، وهي أن المحاكم الشعبية ـ على سبيل المثال في وقت الثورة ـ كانت وسيلة للبورجوازية الصغيرة المتحالفة مع الجماهير للاستعادة والالتحاق بالحركة المناضلة المصارعة ضد السلطة. ولكي تستعيد وتلتحق اقترحت هذا النظام من المحاكم التي تستعيد وتسترجع أو تستند بالأحرى إلى هذه العدالة التي يمكن أن تكون عادلة وإلى هذا القاضي الذي يمكن أن يصدر حكماً عادلاً. إن شكل المحكمة ذاته ينتمي إلى أيديولوجية العدالة التي هي أيديولوجية البورجوازية.

دولوز: إذا أخذنا بعين الاعتبار الوضع الحالي، فإن السلطة لها رؤية شاملة وكلية. أريد أن أقول: إن جميع أشكال القمع الحالية المتعددة، يتم تعميمها بسهولة من وجهة نظر السلطة: القمع العنصري ضد المهاجرين، والقمع في المصانع، والقمع في التعليم، والقمع ضد الشباب بشكل عام. لا يجب البحث فقط عن وحدة هذه الأشكال في ردّ الفعل لأحداث أيار/مايو 68، ولكن في استعداد وتنظيم مدبر لمستقبلنا القريب. الرأسمالية الفرنسية في حاجة كبيرة إلى «احتياط» في البطالة، لتتخلى عن القناع الليبرالي والأبوي للعمل الكلي أو العمل للجميع. من وجهة النظر هذه تجد وحدتها، في: التقليل من الهجرة، عندما

يُقال أن نوكل للمهاجرين الأعمال الصعبة والمشينة ـ القمع في المصانع ما دام الأمر يقتضي إعادة إعطاء للفرنسيين «ذوق» للعمل أن يكون صعباً أكثر فأكثر ـ النضال ضد الشباب والقمع في التعليم، لأن القمع البوليسي هو، وفي أكثر من أي وقت مضى، قمع ناشط، ولأن حاجتنا قليلة للشباب على مستوى سوق العمل. كل أنواع الحرف ستصبح تؤدي وظائف بوليسية محددة أكثر فأكثر: أساتذة، ومحللون نفسانيون، ومربون بجميع أشكالهم، إلخ. هنالك شيء أعلنت عنه منذ مدة طويلة، وهو عدم قدرتنا على إعادة الإنتاج: تقوية أو تعزيز جميع بنيات العزل. إذاً، في مواجهة هذه السياسة الشاملة والعامة للسلطة، نقوم بمقاومات محلية بنار مضادة، وبدفاعات فاعلة، وفي بعض الأحيان بمقاومات وقائية. إننا لا نعمم ما لا يعمم إلا من جانب السلطة. إننا لا نستطيع أن نعمم من جهتنا ومن جانبنا إذا رممنا أشكال التمثيل المركزي والمراتبي. وفي المقابل، ما يجب علينا أن نقوم به، هو أن نصل إلى إقامة روابط جانبية، ونظام كامل من الشبكات، وقواعد شعبية أو جماهيرية. وهذا ما هو صعب. وعلى أي حال، فإن الواقع بالنسبة لنا لا يمر إطلاقاً عبر السياسة بالمعنى التقليدي للكفاءة وتوزيع السلطة، وللهيئات التي تسمى هيئات تمثيلية، في البلديات والنقابات. الواقع هو ما يحدث فعلياً اليوم في المصانع والمدارس وفي الثكنات والسجون ومراكز الشرطة. إنه لجيد أن تتضمن أو أن تحمل الحركة نوعاً من المعلومات المغايرة لمعلومات الصحف «مثل نوع المعلومات التي تقدمها وكالة أنباء التحرير».

فوكو: هذه الصعوبة وحيرتنا في إيجاد الأشكال المطابقة

للنضال، ألا تعود أيضاً إلى ما نجهله كذلك عن ماهية السلطة؟ فقبل كل شيء كان يجب انتظار القرن التاسع عشر لنعرف ما هو الاستغلال، ولكن من الممكن أننا لا نعرف بعد ما هي السلطة. وماركس وفرويد ربما لا يكفيان لمساعدتنا على معرفة هذا الشيء الغامض جداً، هذا الشيء المريء وغير المريء في الوقت نفسه، الحاضر والمستتر المستثمر في جميع المجالات والذي نسميه السلطة. نظرية الدولة، والتحليل التقليدي لأجهزة الدولة لا تستوفي ـ من دون شك ـ مجال ممارسة ووظيفة السلطة. إنها المجهول الأكبر في الوقت الحاضر: من يمارس السلطة؟ وأين يمارسها؟ حالياً، نعرف تقريباً من يستغل وأين يذهب الربح ومن يتصرف فيه ويعيد استثماره،... أما السلطة فإننا نعرف بأن الحكام ليسوا هم الذين يملكونها. ولكن مفهوم «الطبقة الحاكمة» ليست لا واضحة ولا مشكلة ومبنية جيداً. «الهيمنة»، و«القيادة»، و«الحكم»، و«فريق الحكم»، و«جهاز الدولة».. إلخ، هنالك لعبة من المفاهيم التي تتطلب التحليل. وفي الوقت نفسه وبالمعنى نفسه، يجب معرفة إلى أي حد تمارس السلطة، بأي مناوبة، وإلى أي هيئة، تكون في الغالب ذات مراتبية طفيفة، ومفتشة ومراقبة ومانعة وضاغطة ومرغمة. ففي أي مكان تكون فيه السلطة، السلطة تمارس. لم يتحدث عنها أحد ولم يكن حاملها، بالرغم من أنها تمارس دائماً في اتجاه ما، مع البعض في جانب ومع البعض في اتجاه آخر. لا نعرف من يملكها بالضبط، ولكننا نعرف من لا يملكها. إنه بقراءة كتبك «منذ (نيتشه) إلى ما أتوقعه واستشعره من (الرأسمالية والفصام *Capitalisme et*

Schizophrénie)»[9] كانت ذات أهمية خاصة بالنسبة لي، لأنه بدا لي أنك قد ذهبت بعيداً في طرح هذا المشكل: تحت هذا الموضوع القديم للمعنى والدال والمدلول، إلخ وأخيراً مسألة السلطة، ولاتساوي السلطة، وصراعها. كل مقاومة تتطور أو تنمو حول مركز خاصة في السلطة. «من هذه المراكز الصغيرة التي لا تحصى حارس عمارة، ومدير سجن، وقاضٍ، ومسؤول نقابي، ومحرر جريدة». وبتعيين وتحديد المراكز، ورفض الإبلاغ عنها والتحدث عنها في الأماكن العمومية، إنها مقاومة، لأنه ليس هنالك أحد على وعي بها بعد، ولكن لأن أخذ الكلمة حول الموضوع أو التحدث عن الموضوع، وإرغام الشبكة الإعلامية المؤسساتية، على التسمية، على قول الفعل، على التصريح بالذي قام بالفعل، وماذا فعل، وتعيين الهدف، هو العودة الأولى للسلطة، والخطوة الأولى لمقاومات أو نضالات أخرى ضد السلطة. إن خطابات مثل تلك الخطابات الخاصة بالمعتقلين أو أطباء السجون ـ على سبيل المثال ـ إنها مقاومات ونضالات، لأنها تحجز ولو للحظة سلطة الحديث عن السجن، ولأنها محتكرة فقط من الإدارة ومعاونيها ومساعديها الإصلاحيين. خطاب المقاومة لا يتعارض مع اللاوعي أو اللاشعور، إنه يتعارض مع السري والخفي. هنا يمكن أن تكون أكثر بقليل ولكنها قد تكون أكثر بكثير؟ هنالك سلسلة كاملة من الملابسات

---

(9) كتب جيل دولوز، الكتاب الأول حول نيتشه والفلسفة، سنة 1962، والكتاب الثاني مع فليكس غاتاري، وعنوانه ضد أوديب الرأسمالية والفصام، سنة 1972، وهو كتاب نقدي وسياسي. «م» .

فيما يتعلق بـ «الخفي» أو «السري» و«المكبوت» و«غيرالمقال» الذي يسمح «بتحليل نفسي» وبسعر هابط أو بقيمة هابطة عما سيكون موضوع المقاومة. من الممكن أن يكون السري أصعب على الكشف من اللاشعور. إن الموضوعين اللذين نلتقي بهما كذلك باستمرار في الماضي: «الكتابة، هي المكبوت» و«والكتابة لها الحق الكامل في التدمير» يبدو لي أنهما تخونان عدداً من العمليات التي يجب رفضها بشدة.

دولوز: بالنسبة لهذه المشكلة التي تطرحها: فإننا نرى تماماً من يستغل من، ومن يربح، ومن يحكم، لكن السلطة ما زالت هذا الشيء الأكثر انتشاراً. إني أقدم الفرضية التالية: حتى الماركسية أو وخاصة الماركسية أو بالأحرى حتى الماركسية قد حددت المشكلة بمفاهيم المصلحة «السلطة تحكمها طبقة مهيمنة تحدد بمصالحها». ولكن فجأة نصطدم بهذا السؤال: كيف يحدث وأن أناساً ليس لهم مصلحة يتبعون ويرتبطون بشدة بالسلطة، ويستجدون قطعة منها؟ ربما يكون مفهوم الاستثمار بمعناه الاقتصادي واللاشعوري، أما الربح فليست هي الكلمة الأخيرة، لأن هنالك استثمار الرغبة الذي يشرح أو يفسر أننا نستطيع تلبية رغبتنا، من دون أن نكون ضد مصالحنا، لأن المصلحة تتبع دائماً الرغبة... يجب القبول بصرخة «رايش Reich»[10]: لا، إن

(10) وليام رايش: 1897ـ1957، عالم نفس أميركي من أصل نمسوي، حاول تقديم علم نفس من منظور ماركسي وثوري، عمل على إقامة وتأسيس أخلاق جديدة للجنس، من أعماله، معركة الشباب الجنسية، 1932، الفاشية وعلم النفس الجماهيري، 1933،.. إلخ.

الجماهير لم تخدع، لقد رغبت في الفاشية في لحظة ما؟ هنالك استثمارات الرغبة التي تنمط أو تنمذج السلطة وتنشرها، والتي تجعل من السلطة وجوداً على مستوى الشرطي والوزير، وليس هنالك اختلاف مطلق في طبيعة السلطة التي يمارسها الشرطي والسلطة التي يمارسها الوزير. إن طبيعة استثمارات الرغبة على الجسد الاجتماعي هي التي تفسر لماذا هنالك أحزاب ونقابات، التي لها والتي كان يجب أن يكون لها استثمارات ثورية باسم مصالح الطبقة، يمكن أن يكون لها استثمارات إصلاحية أو رجعية خالصة على مستوى الرغبة.

فوكو: كما تقول، العلاقات بين الرغبة والسلطة والمصلحة أو الربح أكثر تعقيداً مما نتصوره في العادة، ولكن ليس بالضرورة أن الذين يمارسون السلطة لهم مصلحة في ممارستها، وأن الذين لا يمارسونها ليس لهم مصلحة فيها، والرغبة في السلطة تلعب بين السلطة والمصلحة لعبة لا تزال جد خاصة. يحدث أن الجماهير، في زمن الفاشية ترغب في أن أحداً يمارس السلطة، يمارس السلطة من دون أن يختلط معها رغم ذلك، ما دامت السلطة تمارس عليهم حتى إفنائهم أو موتهم أو حتى التضحية بهم وحتى قتلهم تبقى مع ذلك راغبة في هذه السلطة، وترغب في أن تمارس عليها هذه السلطة. لعبة الرغبة والسلطة والمصلحة ما زالت لم تعرف بعد. لقد كان يجب أن يكون هنالك وقت كبير لمعرفة ما هو الاستغلال. والرغبة كانت كذلك مسألة طويلة أو قضية طويلة. ومن الممكن أن تكون الآن النضالات القائمة، وكذلك هذه النظريات المحلية والجهوية، والانفصالية التي هي في

حالة التكون في هذه النضالات، التي ترتبط بها بالرغبة، وستكون بداية لاكتشاف الطريقة التي تمارس بها السلطة.

دولوز: إذاً، سأعود إلى السؤال: الحركة الثورية الحالية لها مواقع متعددة، وليس هذا ضعف أونقص، بما أن التعميم ينتمي أكثر إلى السلطة وإلى ردّ الفعل. على سبيل المثال الفيتنام، إنها ردّ فعل محلي رائع أو مقاومة محلية رائعة. ولكن كيف التعرّف إلى الشبكات والترابطات العرضية بين هذه النقاط الفاعلة المنفصلة، من بلد إلى آخر أو داخل بلد بعينه؟

فوكو: هذه الانفصالية الجغرافية التي تتحدث عنها تعني ربما هذا: في الوقت الذي نناضل فيه ضد الاستغلال، فإن البروليتاريا، ليست هي التي تناضل فقط ولكن هي التي تحدد الأهداف والطرق والأماكن والوسائل، والتحالف مع البروليتاريا يعني الانضمام إلى مواقفها وإلى أيديولوجيتها واعتماد أسباب نضالها أو مبررات نضالها. أي الامتزاج بها والذوبان فيها. ولكن إذا ما كانت المعركة ضد السلطة، فإن كل الذين تمارس عليهم السلطة بوصفها تجاوزاً وكل الذين يعترفون بها كشيء لا يطاق، يمكن أن يناضلوا حيث يوجدون وانطلاقاً من نشاطهم «أو عدم نشاطهم» الخاص. وأن يعلنوا عن النضال الذي هو نضالهم، والذي يعرفون تماماً أهدافه، ويستطيعون تحديد طرقه، ويدخلون في الصيرورة الثورية. يدخلون بوصفهم بطبيعة الحال حلفاء البروليتاريا، بما أن السلطة التي تمارس كما تمارس أو بالطريقة التي تمارس بها، من أجل الحفاظ على الاستغلال الرأسمالي. إنها تخدم فعلياً القضية الثورية البروليتارية عندما تناضل حيث يمارس القهر ضدهم. النساء والمساجين والجنود في الوحدات،

والمرضى في المستشفيات، والمثليون، كلهم قد باشروا في هذا الوقت أو المرحلة أو في هذه اللحظات نضالات خاصة ضد الشكل الخاص للسلطة كالإكراه، والرقابة التي تمارس ضدهم. مثل هذه النضالات في الوقت الحالي تشكل جزءاً من الحركة الثورية، بشرط أن تكون راديكالية أو جذرية، ومن دون تسوية أو إصلاح ومن دون محاولة تغيير شكلي للسلطة. وهذه الحركات مرتبطة بالحركة الثورية للبروليتاريا ذاتها في حالة مقاومتها لمختلف أشكال الرقابة والإكراه التي تقوم بها السلطة. بمعنى أن شمولية وعمومية النضال والصراع لا تكون بالتأكيد في هذا الشكل من الكلية والتعميم الذي تحدثت عنه قبل قليل، هذا التعميم النظري، في شكل «الحقيقة». ما يجعل من النضال عاماً وشاملاً وكلياً، هو نظام السلطة ذاته، كل أشكال ممارسة وتطبيق السلطة.

دولوز: وعندما لا نستطيع أن نصل أو نحقق أو نلمس أي نقطة من التطبيق مهما كانت، من دون أن نكون في مواجهة هذا المجموع المنتشر، فإننا سنكون مجبرين على إطاحة السلطة، انطلاقاً من أبسط وأصغر المطالب مهما كانت. وكل دفاع أو هجوم ثوري مؤقت ينضم بهذه الصفة إلى النضال العمالي.

ميشيل فوكو وجيل دولوز
في 4 آذار/مارس 1972

خطاب الغيرية في الفلسفة المعاصرة
الآخر بنية

جيل دولوز(*)
ترجمة: مصطفى حنفي

سنبحث في البداية عن معنى الآخر وذلك عن طريق تأثيره، وسنبحث عن مفعول غياب الآخر في الجزيرة، ونستقرئ تأثيرات حضور الآخر في العالم المعتاد، ونستنتج من هو الآخر وأين يتجلّى غيابه. وعليه يعد غياب الآخر بمثابة المغامرات الحقيقية للفكر: أي رواية تجريبية واستقرائية، وهكذا يمكن للفكر الفلسفي أن يجمع ما تبينه الرواية بقوة وحماس، ويظهر تأثير الآخر حول كل موضوع أراه وحول كل فكرة أعتقدها، إنه بمثابة نظام لعالم هامشي، ولشيء سطحي ولشيء عميق تنبعث منه أشياء وأفكار أخرى وذلك تبعاً لقوانين الانتقال التي تمكن من الدخول إلى

(*) فصل من كتاب جيل دولوز «منطق المعنى» ترجمة د/ مصطفى حنفي - كلية الآداب - تطوان/ المغرب.

أشياء أخرى منها: أنا أنظر إلى جسم ـ موضوع، ثم أغير اتجاهي وأترك هذا الجسم ـ الموضوع يسقط داخل فكري وفي حينه يخرج من ذهني موضوع آخر.

وإذا كان هذا الموضوع الجديد لا يؤلمني ولا يقذفني بقوة وكأنه قذيفة (كما لو أننا ضربنا بشيء لم نره)، فهذا يرجع إلى الهامش الذي يتوافر عليه الموضوع الأول حيث أشعر بوجود سابق للمواضيع اللاحقة، وللافتراضية ولكمون قوي أعرف أنه سيصبح فعلياً. والحال أن معرفة من هذا النوع وإحساساً بوجود هامشي لن يصبح أمراً ممكناً إلا من قبل الآخر. «وبالنسبة لنا يعد الآخر عاملاً قوياً للتسلية وهذا ليس فقط لأنه يضايقنا دائماً، ويبعدنا عن عملنا الفكري، ولكن أيضاً لأن مجيئه الطارئ يلقي بضوء غامض على عالم من المواضيع موجودة على هامش فكرنا، ولكن يمكنها أن تصبح جوهرية في كل لحظة. إن جزء الموضوع الذي أراه أضعه كشيء مرئي بالنسبة للآخر، حتى إذا غيّرت الاتجاه لكي أرى الجزء المختبئ، ألتحق بالآخر ووراء الموضوع إذا يمكنني أن أتخيله كله»؛ وعندما تكون المواضيع وراء ظهري أحس أنها تكون عالماً، وذلك لأنه يمكن أن تشاهد ويمكن أن يراها الآخر. إنني أرى هذا المحتوى العميق حيث تتطاول الأجسام على بعضها، ويختبئ بعضها وراء البعض الآخر، وكأنه فضاء ممكن للآخر حيث تكون هذه المواضيع منتظمة وتتصالح فيما بينها (من وجهة نظر أخرى).

وباختصار، إن الآخر يمكن الهوامش والانتقالات في العالم. فهو عبارة عن المعاناة الناتجة من التقارب والتشابه، إذ ينظم التحولات من حيث الشكل، والجوهر، وكذلك الاختلافات

العميقة، ويمنع من الخلف أن تحصل المواجهات، ويملأ العالم بالاتساعات الجميلة، ويترك الأشياء تلتجئ إلى بعضها وتكمل بعضها، فعندما نشتكي من خبث الآخر نكون قد نسينا ما هو أكثر خبثاً أي قبح هذه المواضيع في غياب الآخر، فهو يماثل المجهول والمختفي ذلك لأنني أعتبر أن الآخر يدخل علامة المختفي على ما أشاهد ويمكنني من إدراك أن ما يحجب عني يحس به الآخر. واعتباراً لهذه المعاني، أشبع رغبتي دائماً بواسطة الآخر، وعن طريقه تحصل رغبتي على موضوع معين. فأنا لا أرغب في شيء لا يراه، ولا يفكّر فيه، ولا يمتلكه الآخر. فهذا هو جوهر رغبتي، فهو الذي يسقطها على موضوع معين. فماذا يحدث عندما يغيب الآخر عن بنية العالم؟ سيسود تقابل وحيد وعنيف للشمس مع الأرض، ولضوء لا يضاف مع هوة مظلمة «القانون المختزل للكل أو للاشيء»، فيلتقي المعروف بالمجهول، والظاهر بالمختفي في مبارزة متكافئة؛ «إن رؤيتي من الجزيرة لا تتجاوز نفسها، فكل ما لا أراه يعد مجهولاً مطلقاً، ويسود ليل مظلم حيث لا أوجد».

إنه عالم مظلم دون كمون ولا قوة: إنه الممكن الذي انهار، فبدلاً من أن تكون هناك أشكال جميلة تخرج من الجوهر لكي تدخل فيما بعد منتظمة في الفضاء والزمن فلا نجد خطوطاً مجردة، مضيئة ومهينة، ولا نجد إلا السطح المتمرد، والعنيف، ولا نجد إلا العناصر (Éléments).

إن اللاجوهر والخط المجرد قد عوضا النموذج والجوهر، إذ كل شيء يعد عنيداً، وعندما تنتهي المواضيع من مجاملة بعضها تستيقظ وهي منذرة، ونكتشف قبحاً إنسانياً، وكأن كل موضوع

عندما يضع نموذجه ويختزل إلى خطوط صلبة، يصفعنا ويضربنا من الوراء. إن غياب الآخر يظهر عندما نصطدم مع شيء ما ونحس بالسرعة المدهشة لحركتنا. «إن العري لترف بالنسبة للإنسان الموجود وسط عشيرته، إذ يمكنه أن يستمتع به، وأما روبنسون (ROBINSON) فإن لم يغير ممارسته وأفكاره، فسيبقى العري بالنسبة له مجازفة قاتلة. فقد كان جسمه الأبيض الذي فقد ملابسه المتقطعة والبالية والممزقة والملطخة قابل للانجراح عن طريق الأشعة العنيفة».

فلن يبقى هناك تحول ولا رحمة جوار أو تشابه، كما لن تبقى هناك أعماق، بل سنجد أعماقاً لا يمكن تجاوزها ومسافات واختلافات مطلقة، أو عكس ذلك إعادات لا تطاق مثل المسافات التي تشكل طبقات.

وإذا قارنا التأثيرات الأولى لحضور الآخر مع تلك المتعلقة بغيابه يمكن آنذاك أن نعرف من هو الآخر. ويتجلى خلل النظريات الفلسفية تارة إلى موضوع معين وتارة أخرى إلى موضوع آخر، (وحتى تصور مثل تصور سارتر(SARTRE) سيكتفي في كتابه «الوجود والعدم» بجمع التحديدين التاليين: إذ يصنع من الآخر موضوعاً تحت رؤيتي ويجعلني بدوري تحت رؤية الآخر الذي سيحولني إلى موضوع). غير أن الآخر ليس بموضوع في مجال إحساسي ولا بموضوع يمكنه أن يدركني: إنه أولاً، بنية المجال الإدراكي التي دونها لن يتمكن هذا المجال أن يعمل كالمعتاد. وسواء أنجزت هذه البنية من قبل أشخاص حقيقيين أو من قبل مواضيع متغيرة ـ أنا بالنسبة لك وأنت بالنسبة لي ـ فهذا لا يمنع أن يكون وجودها سابقاً لأوانه وذلك كشرط من أجل التنظيم العام

وحتى تكون حديثة في كل مجال إدراكي منظم ـ مجالك أنت أو مجالي أنا.

وهكذا يعد الآخر أولاً: بنية مطلقة تؤسس نسبة الآخرين كحدود صانعة بنية كل مجال. ولكن من هي هاته البنية؟ إنها بنية الممكن. إن وجهاً مرعب ما هو إلا تعبير لعالم ممكن ومخيف، ولشيء مفزع في هذا العالم الذي لم أره بعد. ولنفهم أن الممكن ليس نوعاً مجرداً يبيّن شيئاً لا يوجد: فالعالم الممكن المعبر عنه يوجد بالفعل غير أنه لا يوجد فعلياً خارج ما يعبر عنه. إن الوجه المذعور لا يشبه الشيء المرعب ولكن يتضمنه أو يغلفه بطريقة تجعل المعبر عنه داخل المعبر وعندما أتمكن بدوري من حقيقة ما يعبر عنه الآخر، فإنني لا أقوم إلا بشرح الآخر، ثم تحقيق العالم الممكن المقابل له. نعم، في الحقيقة يمكن أن يكون الآخر قد أعطى آنفاً حقيقة ما إلى الممكن الذي يتضمنه: وذلك عن طريق الكلام. فالآخر هو وجود الممكن المغلف.

وأما التعبير فهو حقيقة الممكن كما هو. وأما الأنا فهو التطور وهو شرح الممكن وسيرورة التحقيق الفعلي. ويقول بروست (PROUST) عن ألبرتين (ALBERTINE): إنها تغلف أو تعبّر عن الشاطئ وتدفق الأمواج.

«إذا كانت قد شاهدتني، فماذا مثلت لها؟ ومن وسط أي عالم يمكنها أن تميزني؟ وسيكون الحب والغيرة محاولة لتطوير وبسط هذا العالم الذي يسمى (ALBERTINE)، وباختصار يعد الآخر بمثابة بنية، وتعبير لعالم ممكن، فهو المعبر عنه قبل أن يتجاوز ما يراد التعبير به.

لقد كان كل واحد من هؤلاء الناس يمثل عالماً ممكناً،

منسجماً إلى حد ما، وله قيمه، وبؤر جاذبيته، وسلبياته، وله كذلك مركز الثقل. فكيفما اختلفت هذه الإمكانيات فقد كانت تشترك وبشكل فعلي في صورة صغيرة بجزيرة، وتنظم حولها كما يوجد في جانب من هذه الجزر غريق يدعى روبنسون مع خادمه الأسمر.

وكيفما كانت هذه الصورة فقد كانت مؤقتة وزائلة، ومحكوم عليها أن ترجع في وقت قصير إلى العدم من حيث أخذها الانتشار المفاجئ (WITEBED)، وقد كان كل واحد من هذه الكيانات الممكنة يتطلع بسذاجة إلى حقيقته، فكل هذا هو الآخر، شيء ممكن يحاول أن يصبح حقيقة».

سيمكن أن نفهم بشكل أفضل تأثيرات حضور الآخر. ولقد كان علم النفس المعاصر وراء ظهور معان كثيرة تبين وظيفة المجال الحسي ومتغيرات الموضوع في هذا المجال: الشكل الجوهر، والعمق والطول، والهامش المركز، والنص السياق، والنظري اللانظري؛ والحالات المتعددة الأجزاء الإسمية... غير أن الإشكالية الفلسفية المقابلة لم توضع بشكل جيد: ونتساءل هل هذه المعاني تنتمي إلى المجال الحسي نفسه ومتأصلة فيه (وحدة الوجود) أم أنها تحيل على نتيجة غير موضوعية تؤثر في جانب من الإحساس (الازدواجية). ولن يكون من حقنا أن نرفض التأويل الازدواجي تحت ذريعة عدم التوصل إلى إحساس ما عن طريق التحليل النظري، إلا أنه يمكن أن نضع نتائج من نوع آخر تطبق على مادة أخرى. (وبهذا المعنى فإن هوسرل HUSSERL لم يتخل عن الازدواجية). ومع ذلك يراودنا الشك فيما يخص تعريف الازدواجية ما دمنا نضعها بين المجال الإحساسي ونتائج

تنعكس بشكل قبلي على الأنا. إن الازدواجية تقع في ناحية أخرى: فهي توجد بين تأثيرات «بنية الآخر» وتأثيرات غيابه (أي ماذا سيصبح الإحساس إن لم يكن هناك الآخر)، وينبغي أن نفهم أن الآخر ليس بنية من بنيات أخرى توجد في المجال الحسي، يمكن تمييزه طبيعياً عن الموضوع، بل أنه البنية التي تحدد مجموع المجال ووظيفة هذا المجموع ممكّناً بذلك تكوين وتطبيق المعاني السابقة. فليس الإنسان الذي يجعل الإحساس ممكناً، بل الآخر.

إنهم المفكرون أنفسهم الذين يؤولون بشكل خاطئ الازدواجية ولا يبتعدون عن القضية التي تدعي أن الآخر إما أن يكون موضوعاً ما في المجال أو موضوعاً آخر للمجال. فعندما يعرف الآخر كما يفعل (Tournier) كتعبير لعالم ممكن، فإننا نعتبره كمبدأ أولي لتنظيم كل مجال حسي عن طريق المعاني، ونعتبره كبنية تمكن تصنيف هذا المجال، وعليه فإن الازدواجية الحقيقية تظهر مع غياب الآخر: وفي هذه الحالة ماذا سيقع للمجال الحسي؟ هل سيعد مركباً بواسطة معان أخرى؟ أو سيفتح على مادة أخرى ويدخلنا إلى مجال شكلي؟ وتلك هي مغامرة روبنسون. والحق إن فرضية روبنسون ذات فائدة كبيرة: إذ تقدم لنا في ظروف الجزيرة ـ المهجورة ـ المحو التدريجي لبنية الآخر. وقد ظلت هذه النظرية تلقى إقبالاً لمدة طويلة بعدما لم يصادف روبنسون من يطبقها على الجزيرة (. . .) وكما قال لاكان (LACAN) فإن رفض التصورات غير المحتملة من قبل الآخر تجعل الآخرين لا يعدون كآخرين، وذلك لغياب البنية التي تمكنهم من هذا المكان وهذه الوظيفة. ولكن أليس عالمنا المدرك هو الذي انهار؟ أليس هذا الأمر لفائدة شيء آخر؟

لنرجع إلى تأثيرات الآخر كما يستنتج من التعريف «الآخر تعبير عن عالم ممكن». إن التأثير الأساسي هو التمييز ما بين شعوري وموضوعه. وبالفعل فإن هذا التمييز يستنتج من بنية الآخر. فلنملأ العالم بالإمكانيات والنفوذ، وبالاختلافات، ولنؤكد وجود عالم مرعب قبل أن أرعب، أو عكس ذلك، وجود عالم آمن عندما أكون قد أرعبت من قبل العالم، ولنشاهد من جهات مختلفة العالم المنظور أمامي، ولنكون فضاءات تحتوي على عوالم ممكنة: فهذا هو الآخر. ومنذ تلك اللحظة يصبح شعوري يتأرجح داخل «كنت» وداخل ماض لا ينسجم مع الموضوع. وقبل أن يظهر الآخر فقد كان هناك عالم آمن لا أرى فيه شعوري. ثم يظهر الآخر معبراً عن عالم مرعب لا يتطور إلا عندما يتجاوز العالم الذي سبقه. فأنا لست إلا موضوعاً من موضوعات أخرى قد مضت، والأنا الذي يخصني ليس إلا نتيجة عالم مضى. فإذا كان الآخر عالم ممكن، فإنه عالم قد مضى.

يتجلى خطأ كل النظريات المعرفية في كونها تسلم بعصرنة الموضوع والذات علماً أن كل واحد منهما يتكون عندما يتم القضاء على الآخر، «وفجأة يتم ما يفصلهما، فتنفصل الذات عن الموضوع إذ تجرده من لونه وكميته. إن شيئاً ما قد تفجر في هذا العالم، إذ تتحول بعض الأشياء إلى الأنا، ويقصى كل موضوع في سبيل ظهور أنوات مقابلة. ويتحول الضوء إلى عين: فما هو إلا تحريض للشبكية وما الرائحة إلا أنف، وما العالم إلا بشيء عديم الرائحة، وما الموسيقى الناتجة من الريح والأشجار إلا شيء غير مقبول... لقد أقصي الموضوع. وعندما يتبيّن أن

الروائح غير واقعية، تندثر ولا يبقى منها إلا أنفي، ترفض يدي ما تحتوي عليه.

ومنذ ذلك الوقت تعد إشكالية المعرفة كمقاربة تاريخية تعني تزامن الذات والموضوع وتبين العلاقات الغريبة الموجودة بينهما. غير أن الذات والموضوع لا يمكنهما أن يتعايشا مع بعضهما البعض، لأنهما يعبران عن الشيء نفسه وقد أصبح مندمجاً في عالم واقعي أولاً. ومهملاً من دون قيمة ثانياً».

وعليه يثبت الآخر التمييز الموجود بين الشعور والموضوع، وذلك كتثبيت مؤقت. إن التأثير الأول للآخر يخص فضاء توزيع معاني الإحساس، ولكن التأثير الثاني الذي يمكن أن يكون أكثر حدة يخص الزمان والعادة. فكيف سيكون هناك ماض عندما يكون الآخر دون وظيفة؟ فحينما يغيب الآخر فإن الشعور والموضوع لا يشكلان إلا شيئاً واحداً، فلا يمكن أن يحصل الخطأ، وهذا ليس لأن الآخر ليس حاضراً إذ يحكم على كل حقيقة ويناقش ويرفض أو يتحقق من كل ما أعتقد، ولكن لأنه يترك الشعور ينسجم مع الموضوع في حاضر أبدي.

جيل دولوز وفلسفة السينما
الزمن والفكر(*)

برونو الكالا
ترجمة: كاميليا صبحى

أثار كتاب «الصورة ـ الحركة» وكتاب «الصورة ـ الزمن» جدلاً واسعاً في الأوساط الفكرية، وسوف يمضي بعض الوقت قبل أن يتكشف لنا ثراء الأفكار التي تنطوي عليها هذه الأعمال.

قد يبدو مشوار جيل دولوز، الذي بدأ بالأدب، فالمسرح، فالفن التشكيلي، وأخيراً السينما، مشواراً بسيطاً. وإننا لنندهش بحق للطريق الذي حمل عالم دولوز الفلسفي ببطء، ولكن بانتظام، إلى عالم الرؤية، فوصل فكره الرحال إلى محطة السينما المتربعة بحق على عرش الفنون حالياً.

تناول دولوز في هذه الدراسة الموسعة تأثير سطوة الصورة

(*) مقال مترجم من مجلة «سينما اكسيون» عدد: نظريات السينما اليوم.

المرئية/المسموعة على عصرنا هذا. وركّز بشكل خاص على الجوانب الإيجابية لهذا التأثير، بعيداً عن جزع البعض واستنكار البعض الآخر، وإهمال بعض كبار مفكري القرن لهذه النوعية من الفنون.

تقوم هذه الدراسة على شيء مغاير للمألوف، حيث تتجاوز مرحلة التفكير أو إضفاء الشرعية على هذا الفن، فلا سبيل للدفاع عن فن من الفنون وإلصاقه بفكر لم يكتمل بعد. تلك هي الابتكارية الحقيقية لهذه الدراسة التي حاول دولوز من خلالها ألا ينحاز مع أو ضد السينما، وإنما كان همه الأساسي هو أن يفكّر معها.

لقد حرص دولوز في بداية العمل على أن يلفت نظرنا إلى أمر هام وهو أنه «ليس بصدد تأليف كتاب عن تاريخ السينما». وختمه بهذه الملاحظة: إنه «لم يسع إلى تقديم نظرية عن السينما»، ولكن العمل ارتكز بشكل خاص على فكرتين أساسيتين هما الزمن والفكر.

الزمن والفكر، أو بمعنى آخر السينما والفلسفة. وقد قسم دولوز هذه الدراسة إلى قسمين أو نوعين من أنواع السينما ونظامين للصورة: النظام الأول كلاسيكي تقليدي يقال إنه «عضوي»، أما النظام الثاني فهو النظام الحديث، ويعرف بأنه «بلوري».

ارتباط بفلسفة برغسون

على مرّ قرنين من الزمن، شهدت الفلسفة أيضاً هذه النقلة من الكلاسيكية للحداثة. ولعل هذا هو أحد الجوانب المبهرة

للدراسة التي أبرزت كيف أن الأزمة التي تمر بها السينما الحديثة هي مجرد صدى للثورة التي أحدثها قديماً إيمانويل كانط في فكرنا، بوضعه الزمن في قلب فعل التفكير ذاته. تلك الإضافة الجليلة لكانط، التي ورثها عنه ماركس ومن قبله هيغل.

غير أن دولوز لم يقف بالتحديد عند هذه النقطة، ولكنه استمد فكرته الفلسفية من فكر برغسون. وهي تقوم على محورين: أولاً مسألة «المادة والذاكرة» وثانياً «إمكانية الإتيان بشيء جديد».

أما موضوع المادة والذاكرة، فيترجم الرغبة في الخروج من دائرة الاختيار ما بين المادية والمثالية، أو الشيء والوعي أو الحركة والصورة. ومن هنا جاءت فكرة أن الصور التي يتكون منها هذا العالم والتي يؤثر بعضها في بعض، هي صور كائنة بذاتها، أي أنها «ليست لأحد ولا هي موجهة لأحد». ويتولد عن هذه الصور وعي ما، لكنه لا يشبه هذا المصدر المنير الذي يضيء العالم طبقاً «للرؤية» الظاهراتيين، وإنما هو فراغ معتم، أو شاشة سوداء قادرة على التقاط أي بث قادم من عالم مضيء بذاته، واستمداد صورة ما منه. وقد خلص دولوز في الفصل الأول من «المادة والذاكرة» إلى هذا المفهوم شديد المعاصرة حول وجود «عالم سينمائي كائن بذاته»، أو عالم «ميتا سينمائي».

أما بخصوص نقد برغسون الذي غلب عليه طابع عدائي شديد لسينما كانت لا تزال في بداياتها، فسببه أنه لم ير فيها سوى وهم لفكر غير قادر على الارتباط بجوهر الحركة في شكلها الخالص. وللاستفادة من هذه النظرية الشهيرة، تعين على دولوز تصحيح بعض آراء برغسون التي غلب عليها طابع التعميم. وهذا هو ما أقدم عليه بدقة وإخلاص وأناة. فقال «صحيح أن الصورة

السينمائية عبارة عن لقطات غير متحركة، يتم تحريكها بشكل صناعي، ولكن هذا لا يمنع من كون الحركة فيها حقيقة. كما أن هناك صورة وسط بين هذا وذاك، صورة في حالة حركة، أي صورة قادرة على التحرك الذاتي، أي أنها صورة ـ حركة». كذلك قال: «إن السينما لا تقصر الحركة على مجرد لقطات معيّنة، ولكنها تقيم الحركة على أساس لحظات متساوية. ومن هنا، فهي خاضعة لشروط هذه الفلسفة الجديدة التي أرادها برغسون للعلوم الحديثة، وهي فلسفة تُعنى «بالقدرة على الإتيان بالجديد» أي بالشيء المتميز والمتفرد في أي لحظة من لحظات الحركة».

المساحة والزمن والحركة والكادر والمونتاج والمسطح

استخلص دولوز من نصوص برغسون مستويات ثلاثة. يختص المستوى الأول بالمساحة، أي بالمجموعة المغلقة «المصنعة» التي يتم تقطيعها بمحتوياتها من أشياء وأجزاء؛ أما المستوى الثالث فيختص بالزمن الذي هو «كل» مفتوح، و«مدة» خالصة متغيّرة. ونعود إلى المستوى الثاني المتمثل في الحركة، التي تعتمد على الأشياء الموجودة في هذه المساحة. تلك الحركة هي التي تغيّر موضع الأشياء وتحركها صوب هذا «الكل» أي الزمن، الذي يعبّر عن التغيير.

وببساطة نستطيع أن نقارن تلك المستويات الثلاثة بما يحدث في السينما:

ـ فالكادر هو تكوين لهذه المساحة أو فراغ محدود ومغلق نسبياً.

ـ والمونتاج هو ما يجعل تحديد هذا «الكل» ممكناً.

ـ والمسطح هو الصورة ـ الحركة، أي القطع المتحرك للزمن.

ويمكن تحديد الصورة ـ الحركة وتقسيمها إلى ثلاثة أشياء:

الصورة/ المنظر؛ والصورة/ الانفعال؛ والصورة/ الحركة.

ونحن نعلم استخدامات تلك التنويعات الثلاثة للصورة على الشاشة:

ـ فاللقطات الكبيرة تستخدم للصورة/ المنظر.

ـ واللقطات المتوسطة للصورة/ الحركة.

ـ واللقطات المقربة للصورة/ الانفعال.

ويشتمل كل فيلم على هذه الأنماط الثلاثة للصور المتحركة. وقد يسود أحد هذه الأنماط على الأنواع الأخرى، كما أن المونتاج قد يلعب دوراً أساسياً في هذا. وعلى أي حال، هناك أمران يجب أخذهما في الاعتبار. الأول: هو أن ما يهم هو الصورة المتحركة في حد ذاتها، وعملية توصيل الصور بعضها ببعض من خلال المونتاج. والثاني: هو أن السينما لا تولد إلا صورة «غير مباشرة للزمن»، والحاضر هو الشكل الوحيد الذي يمكن أن تتحقق الصورة السينمائية من خلاله. وحينما يتمدد المنظر من خلال الانفعال ليصبح حركة، تتكون حينئذ صورة حسية/ حركية. فالسينما تعطينا دائماً صورة لأشخاص يتصرفون تبعاً لمواقف وأحاسيس يشعرون بها، وحينئذ فقد تبدأ الحكاية وتتحرك. هذه النوعية من السينما هي أقرب للسرد ولكن بمعنى أنها نابعة من تصور حسي/ حركي.

وتنتهي الصور/ الحركة عند حد الأزمة التي تقع على حد سواء من داخل الحدث أو خارجه. وقد ظهرت الصورة/ الزمن

بشكل موسع بعد الحرب العالمية. وتقوم الواقعية الجديدة في إيطاليا والموجة الجديدة في فرنسا إضافة إلى السينما الألمانية الجديدة على فصل الروابط الحسية/الحركية. فالأشخاص لا يفعلون شيئاً إزاء المواقف اليومية أو غير الطبيعية التي تواجههم لعدم قدرتهم على التصدي لها. وبدأ السير على غير هدى يحل محلّ الحركة المنظمة، كما فقدت الأماكن وحدتها فبدت وكأنها فارغة، أو فرغت من أي غرض. أم الوعي فقد تغيّرت طبيعته نظراً لافتقاده التطور الذي كان يحركه. كذلك تمّ استبدال المواقف التي كانت تعتمد على عناصر حسية/حركية بمواقف بصرية/سمعية صرفة. فقد أصبح السمع والرؤية أهم من أية حركة.

ولعل فصل الروابط الحسيّة/الإدراكية هو صورة للوضع الفصامي الذي تعيشه الحداثة. فقد تفككت الوحدة التي كانت تربط الإنسان بالعالم، وتهاوت كل نقاط التواصل والتماس. «فالواقع الحداثي يتمثل في التوقف عن الاعتقاد في هذا العالم، بل وفي الأحداث التي تقع لنا مثل الحب والموت، وكأنها أشياء لا تعنينا».

وقد رأى دولوز، في عملية الفصل تلك، بزوغ «الزمن». فالزمن هو الشيء الذي تحاول السينما الحديثة إبرازه وجعله مرئياً بشكل مباشر، بصرف النظر عن الحدث أو النظر عن الحركة، ليس لأن الصورة الجديدة «تفتقد إليها، ولكن لأن الحركة أحدثت انقلاباً ضد التبعية». إنها مشكلة فلسفية مغرقة في القدم، تتعلق بطبيعة الزمن ذاته. فقد عرَّف أرسطو الزمن بأنه «العدد، أو قياس الحركة مقارنة بما هو قبل وما هو بعد».

فتتابع الليل والنهار والسنين يأتي من خلال الدوران الدائم والمنتظم والرتيب للكواكب والنجوم الكبرى، وكأنها ساعة كونية ضخمة. ولكننا حينما ننزل من السموات إلى الأرض، لا نلحظ تلك الحركة الدؤوب، فتصبح بالتالي أقل انتظاماً ودواماً وتحديداً بالنسبة لنا حتى نكاد لا نشعر بها. وبالتالي يصبح الزمن خاضعاً لحركات غير محددة.

والسينما هي التجربة النموذجية لهذه المسألة، لا سيما بعد أن تجردت السينما الحديثة على وجه الخصوص من ضروريات الترتيب الزمني لتسلسل الأحداث. وحينما تتفكك لقطات الحركة وتتباعد، تضفي عليها عملية الربط إيقاعاً سريعاً أو متباطئاً، وقد يحدث ربط خاطئ وغير منطقي، بل وقد يكون مقصوداً وليس عارضاً. وحينما تصبح الحركة خاطئة يتحرر الزمن «ويخرج عن الطور الذي حددته سلوكيات العالم». فانفصام الروابط الحسية/ الإدراكية، والحركة الضالة، والوصلات والحركات الخاطئة، هي التي أفرزت صورة الزمن في السينما.

الصورة البلورية

شيء مدهش ـ من الناحية الفلسفية ـ أن يصبح الزمن محل إدراك بصري. فنحن نستطيع أن نشعر بالزمن أو أن نحسبه، ولكننا أبداً لا نستطيع أن نراه. فهل كان علينا أن ننتظر السينما حتى تدركه أبصارنا؟ لقد أخذ كبار الكُتّاب على عاتقهم أعلى مهام الفن، والتي تتمثل في جعل غير المرئي مرئياً، وبالطبع أقصد هنا الزمن. ومن ناحية أخرى، إن كانت سينما الزمن الخالص هي تعبير عن الفصام الذي يعانيه الإنسان الحديث، أفلا

يرجع هذا إلى الانفصال الذي يعانيه الزمن في حد ذاته؟ فلكي نتمكن من إدراك أن الزمن يمر، فلا جدوى من التحدث عن الماضي والحاضر والمستقبل. والقول بأن الحاضر يمر، يحمل ضمناً معنى أنه مرّ بالفعل في نفس وقت حضوره، «فالماضي لا يأتي بعد الحاضر الذي لم يعد حاضراً، وإنما هو يتعايش مع الحاضر الذي كأنه يوماً. فالحاضر هو الصورة الحالية، وماضيها المعاصر. إنه الصورة الافتراضية، الصورة التي تعكسها المرآة. لقد جاء برغسون بهذا التحليل في إطار تساؤلات حول ظاهرة «الحاضر المعيش» أو تذكر الحاضر. وهو ما يسميه دولوز «الصورة البلورية»، أي التعايش بين صورة حالية وصورة خيالية مفترضة، وهي صورة مميزة تماماً حتى وإن كنا غير قادرين على تحديدها. ومن خلال المرايا والانعكاسات، تصبح السينما هي تجريب لهذه الصورة البلورية، التي يظهر فيها الزمن من خلال هذا الانشطار الدائم المتمثل في «الحاضر الذي يمضي، والماضي الذي يبقى». لقد حل الوصف الخالص الذي يعرض صورة حالية وانعكاساتها الخيالية، محل تتابع الزمن الخطي للسرد الحسي/ الإدراكي. وبالتالي اختفي تطور الحدث ليحل محله وصف غير مستقر، متشعب ومتكرر...

تلك كانت بداية أكبر تطور للزمن، فهو إما:

ـ ماض خالص، تتعايش فيه مختلف الأعمار، فيصبح بحق «ذاكرة العالم»، التي تمتد لتشمل وتتعدى جميع الذكريات النفسية التي تغوص فيها الصورة من أجل البحث عن مناطق مختلفة ومتنوعة. وقد كان ويلز ورينيه على رأس المبتكرين لهذه النوعية من اللقطات.

ـ أو هو لحظات متزامنة من الحاضر، ليس فيها أي تتابع أو تطور نحو مستقبل آت من الماضي أو الحاضر، لصنع حدث واحد، هو أساس هذا الحاضر. «وهذا ما فعله آلان روب جرييه».

يبقى نوع ثالث من أنواع الصورة/الزمن، نراه في أعمال ويلز وغودار على وجه الخصوص، وهو نوع يعود بنا إلى سؤال برغسون المهم: «كيف يصبح إتيان شيء جديد ممكناً»؟ إنه الزمن المتسلسل، حيث لا فرق بين ما يحدث قبل، وما يحدث به. «إنه التحول، الذي من خلاله ننتقل من إمكانية حياة إلى إمكانية حياة أخرى. وهذا ما يقود الشخصيات إلى الحدود التي بعدها تصبح شخصيات أخرى، إنه الزمن الذي يأتي بالتحولات الجذرية».

ومن تلك الأنواع الثلاثة للصور/الزمن، نجد أن النوع الثاني فقط هو الذي يعتبر «الحاضر» الزمن الأوحد للسينما. أما الأنواع الأخرى، . فتتطلب فهم آخر للقطات والصور، ومشاهدة أخرى لها.

وعلى أي حال، فالصور الثلاث لا علاقة لها بصورة الزمن الذي يتتابع بشكل تصاعدي. ومع هذا فهي ليست مجرد معطيات نفسية، ومن ثم، فهي تمنحنا فرصة الوقوف على أسباب لا يمكن أن نفسرها بالمنطق التقليدي. فالزمن ليس مجرد خط مستقيم أو متعوج أو دائري، ولا حتى حلزوني.

السينما كانت دائماً زمناً غير متصل

كان أثر هذا على الفكر فورياً، كما شهدت الصورة/الزمن تطورات هامة. فالصورة الجديدة للفكر، والتي نلمسها بوضوح في

أعمال سينمائيين مثل ستروب أو دوراس أو سيبلبرغ، كأنها نمت لأنهم تخلوا عن النموذج العقلاني التقليدي، ويطرح دولوز، من الناحية السينمائية، المسألة على هذا النحو: فهو يعتقد أنه لا يجوز أخذ تتابع الزمن من عدمه كمقياس نفرق به بين السينما الكلاسيكية والسينما الحديثة. فعدم تتابع الزمن كان دائماً من السمات المميزة للسينما، وهذه هي تحديداً خاصية المونتاج. أما الفرق فيكمن بالفعل في طبيعة هذه القواطع والفواصل.

فهناك قواطع خاضعة للمنطق وللعقل، وأخرى غير خاضعة لهما. فالقواطع التي تخضع للعقل هي جزء من الصورتين المتتابعتين، تفصل بينهما وكأنها نهاية الصورة الأولى أو بداية الثانية، فتتيح الفرصة لوجود تتابع منطقي بين الصورتين. أما النوع الثاني فلا صلة بينه وبين اللقطة السابقة التي يفصلها عن اللاحقة. لقد تحررت هذه القواطع من وظيفتها القديمة، وأصبحت مثل الفجوات. وتتابع اللقطات بشكل خاطئ، بحيث يقع في غير محله، هو خير مثال على الفواصل التي لا تخضع للعقل.

وقد شهدت السينما الكلاسيكية قواطع واضحة، كانت عبارة عن «فراغ كان على الصورة أن تجتازه». في حين كانت الصور غالباً متماثلة. ولكن كيف نجعل صوراً غير متماثلة صوراً متسلسلة تفصل بينها قواطع غير منطقية؟ تلك هي إشكالية السينما الحديثة. وهي مسألة معقدة، ولاسيما أن هناك قواطع أخرى تفصل بين المرئي والمسموع، عبارة عن أحاديث وضوضاء وموسيقى. ولعل جمال تلك القواطع وتفرد أسلوبها ـ بل وقوتها ـ ينبع من هذا تحديداً. وقد يكون في هذا فناؤها كذلك. ونستطيع أن نستخلص

من هذا أيضاً إمكانية وجود فكر حديث منفصل عن النموذج الجدلي، وهو فكر ينطوي على مخاطرة حينما لا تصبح الحقيقة غاية أو شرطاً. هو أثر من فكر مناهض للحياة من زمن نيتشه، فالحقيقة تتهاوى حالياً تحت ضغط الزمن الذي تحيكه «قوى الزيف». إنها حقيقة غريبة تتولد دائماً عن الزيف أو هو «نسج الخيال» الذي تختص به السينما.

وقد لا ينتج عن هذا سوى «ذرات من غبار غير متجانس، مكوّن من لقطات متلاحقة». أو قد تنتج ـ على العكس من هذا ـ «مجرد أشياء عامة لا ملامح لها».

وقد لجأ دولوز إلى عبارة «القواطع التي يُعاد ربطها» للتعبير عن النظام الجديد المتبع في السينما المعاصرة. أو كما يقول عنها ريمون روييه: «هي قواطع لا تخضع لتتابع محدد، ولا للصدفة وإنما هي مشاهد متتابعة لا تعتمد على بعضها البعض إلا جزئياً». وعلى هذا، يمكن للقطات لا محدودة أن يكون لها علاقة محددة بعضها ببعض سواء من خلال إعادة ربطها، أو من خلال تقطيعها بصورة غير منطقية، فتصبح سلسلة من الصور والأصوات والرؤية والسمع في السينما، وكذلك يمكن أن تصبح سلسلة من المفاهيم بالنسبة للفكر.

ومن خلال هذه الدراسة المطولة التي أجراها دولوز عن السينما، يبدو أنه تأثر بعبارة فوكو الذي قال: «علينا أن نتقبل وجود عنصر الصدفة في إنتاج الأحداث». وهنا أيضاً نشعر بغياب نظرية تتيح لنا أن نفكر في علاقة الصدفة بالفكر. إن صورة فلسفة الزمن، هي أقرب إلى الحلقة المكسورة كما في أفلام دوراس، خاصة حينما «تتهاوى الأصوات، كما لو أن الحكاية لا محل

لها، وكما لو أن الرؤية أصبحت في جانب آخر، وكأن المكان فراغ، لا تاريخ له».

الحاجة إلى الإيمان

وتبقى نقطة أخيرة جاءت في صفحات جميلة تحدث فيها جيل دولوز عن غاريل وغودار، فأشار إلى مسألة «الحاجة للإيمان» وهي كلمة نادرة في فكره. فهناك نوع من السينما يهدف إلى إعطائنا صورة لما نؤمن به. وقد لا يكون هذا الإيمان مجدياً في عوالم أخرى، ولكنه كذلك في عالمنا هذا. إنه عالم غريب بحق، لم يعد يؤثر فينا إلا بقدر. يقول دولوز: «علينا أن نؤمن بأن الأجساد هي نبتة الحياة. نبتة حفظت وخلدت الأكفان واللفائف التي تغطي المومياوات التي تشهد لصالح الحياة. نحن بحاجة إلى أخلاق وإيمان (...) إيمان بهذا العالم، وليس بشيء آخر».

لقد عرض جيل دولوز حالة الفصام التي يشهدها هذا العالم. فحينما تخرج السلوكيات عن المألوف وينتابها الجنون قبل أن تثبت على حال، تبدو لنا الحركة والصورة المعبرة عن الزمن وكأنها نعمة الأخلاق. ولهذا فإن الدراسة التي قدّمها دولوز ليست مجرد دراسة عظيمة عن السينما، ولا تمنحنا فقط مستوى جديداً للتفكير، وإنما هي فكر جمالي بالدرجة الأولى، بل وسياسي وأخلاقي أيضاً، في سبيله إلى التحقق.

دولوز: الفن صيرورة وإبداع للحياة

د. بدر الدين مصطفي أحمد(*)

مقدمة: موقع الأستطيقا في فلسفة دولوز

تحاول هذه الدراسة التركيز على جانب هام من جوانب فلسفة دولوز وهو الخاص بحضور الفن والأستطيقا في فلسفته. وعلى الرغم من أهمية هذا الجانب وحضوره بصورة لافتة في معظم النتاج الدولوزي، إلا أن الكتابات العربية، وربما أيضا الإنكليزية، ركزت بصورة رئيسة في تناولها لفلسفة دولوز على الجوانب المتعلقة بتأريخه للفلسفة وتصوره لوظيفتها وفلسفته السياسية، أو على أحسن تقدير التركيز على جانب واحد فقط من جوانب أستطيقاه وهو المتعلق بدراسته حول السينما.

وربما يعود هذا إلى أن دولوز لم يول في أستطيقاه أهمية كبيرة للجانب النظري، بل انصب جل اهتمامه على الجانب

(*) مدرس بقسم الفلسفة، آداب القاهرة.

التطبيقي، بحيث إن إسهامه في مجال النقد الفني يتعدى إسهاماته النظرية في المجال الأستطيقي، وباستثناء الجزء الذي كتبه عن الفن في "ما الفلسفة"، فإننا نجد عزوفاً من جانبه عن الكتابة النظرية في الفن، واتجاهاً نحو الجانب التطبيقي. ومع ذلك يمكن استقاء هذا الجانب النظري من كتاباته التطبيقية، لكن يظل هذا الجانب في النهاية لا يشكل نظرية أستطيقية، وربما يكون هذا متوافقاً إلى حد ما مع الروح العامة لما بعد الحداثة التي تعلي من شأن التطبيق على النظرية، بل هي ترفض هذه الأخيرة بحجة أن الواقع لم يعد يتحملها. على كل بدأ دولوز الكتابة عن الفن في مرحلة مبكرة من حياته، وجاءت أول دراسة له في النقد الأدبي عام 1964 عن رواية مارسيل بروست "البحث عن الزمن الضائع"، وحملت عنوان "بروست والعلامات"، وقد تطورت هذه الدراسة وتضاعف حجمها ونشرت بعد ذلك في السبعينيات. ثم في عام 1967 كتب دراسته عن الروائي النمساوي صاحب "فينوس ذات الحلل الفروية"، ساشر مازوش، والتي حملت عنوان "البرود والوحشية" وكانت هذه الدراسة بمثابة مقدمة لترجمة الرواية إلى الفرنسية. وفي العام 1975 كتب بالاشتراك مع فليكس غاتاري "كافكا: نحو أدب أقلي" وهو كتاب لاقى نجاحاً كبيراً وتأثيراً في أوساط النقد الأدبي، كما طبق فيه دولوز بعض الأفكار التي وردت في "ضد أوديب". وفي 1977 نشر بالاشتراك مع كليربارنيه مجموعة من الحوارات حملت عنوان "حوارات"، وهي تتضمن بعض آرائه حول الأدب وخاصة الأدب الأميركي، ويمكن اعتبارها دراسة نظرية في النقد الأدبي. ثم في 1981 نشر دولوز دراسته النقدية عن أعمال الرسام الإنكليزي "فرنسيس

بيكون" وحملت عنوان "فرنسيس بيكون: منطق الإحساس" ونشرت في جزئين، الأول يحوي الدراسة، والثاني خاص باللوحات التي تناولها بالتحليل في الجزء الأول. ينشر دولوز في 1983 دراسته الأولى عن السينما "الصورة-الحركة"، ويتبعها في 1985 بالجزء الثاني "الصورة- الزمن"، وهي دراسة نظرية فريدة في السينما، تحمل مقاربة فلسفية ربما هي الأولى من نوعها لفن تجاهلته الفلسفة كثيراً رغم ما يمتلكه من أهمية وتأثير. وقد تركت هذه الدراسة تأثيراً، ما زال ينمو حتى الآن، على ما يعرف بنظرية السينما أو الفيلم. وأخيراً في "ما الفلسفة"، يفرق دولوز بين طريقة الفلسفة والعلم والفن في تعاملهما مع موضوعات العالم. وفي الوقت ذاته يربط بين الفن ومجمل فلسفته. وغير ذلك فقد نشر دولوز مقالات مستقلة عديدة عن بعض أعمال سارتر وميشال تورنيه وبيكيت ولويس كارول..... الخ وكلها مقالات تطبيقية على أعمالهم.

سنحاول فيما يلي أن نعرض لمفهوم الفن والأستطيقا عند دولوز عبر مجموعة من المحاور التي تلخص موقفه وهي كالآتي: الفن كمؤثر إدراكي وجداني- الفن حياة- الفن صيرورة- الأسلوب الفني- الفن مقاومة وترحال.

1- الفن كمؤثر إدراكي وجداني

إذا كان العلم يعمل من خلال الوظيفة، وإذا كانت الفلسفة تعمل من خلال المفاهيم، فإن الفن يعمل من خلال المؤثرات *influences*. وتنقسم المؤثرات إلى نوعين: إدراكي *percept*، ووجداني *affect*. الأول خاص بعملية الإدراك الحسي للعمل

الفني، فالفن في الأصل مخاطبة للحواس، أي مرتبط بالمواد المشكلة حسياً. أما الثاني فخاص بالمعنى الوجداني الذي يحاول الفنان أن ينقله لنا عبر مواده. والجانبان ملتصقان معاً بحيث ينحو كلاهما نحو الآخر، فالمادة تتجه نحو المؤثر الوجداني، في حين يتجسد المؤثر الوجداني في مادة تعبر عنه. وهذا يشبه إلى حد كبير ما ذهب إليه ميرلوبونتي من أن "المعنى مباطن في المحسوس"، ومن أن "العمل الفني يتكون من نظيرين متلازمين، المدرك والمعنى". غير أن دولوز يربط هذه النقلة من المدرك إلى المؤثر بمفهومي الصيرورة والترحال.

إن المؤثر الوجداني وفقاً لدولوز هو ما يجعل العمل الفني باقياً بصرف النظر عن وجود مؤلفه. إذ هو منذ اللحظة التي يتم تثبيته أو بثه في المادة يظل باقياً أو خالداً، والفنان هو الذي يجعل من المدرك مؤثراً عبر الإحساسات والعلاقات التي يقيمها ويبنيها في العمل الفني "ليست الصور والمدركات الحسية عمليات إدراك حسي فقط، إنها أيضاً تدفقات من الأحاسيس والعلاقات التي تبقى بعد زوال من يعبر عنها"[1]. والواقع أننا إذا عدنا إلى معادلة بودلير التي يقول فيها: إن الفن هو استخلاص السرمدي من العابر والزائل سنجد دولوز في حديثه عن المؤثر الوجداني الذي يمنح الأعمال الفنية صفة الخلود، فيلسوفاً حداثياً قحاً. كما أن موقفه يتفق وموقف بودلير في "رسام الحياة الحديثة"، يقول دولوز: "سوف يستمر الشاب بالابتسام مرسوماً فوق قماش اللوحة

---

(1) دولوز، ما هي الفلسفة، ترجمة مطاع صفدي (بيروت: مركز الانماء القومي، سنة 1997)، ص 171.

بقدر ما تدوم. والدم ينبض تحت بشرة هذه المرأة، والريح تحرك غصناً، ومجموعة من الرجال تتهيأ للرحيل. في إحدى الروايات أو أحد الأفلام، يتوقف الشاب عن الابتسام، ولكنه يعود مجدداً إذا عدنا لتلك الصفحة أو تلك اللحظة"[2]. فالعمل الفني هو دفاع الفنان ضد طغيان الزمن، ولغة الفن هي "لغة واقع لا زمن له". وخلق موضوع جميل هو "ربط الزمن بالأبدية"، وكما يقول ديفيد هارفي "فإن الكثير من الاندفاع الجمالي الحداثي كان صراعاً من أجل الثبات وسط الطوفان"[3].

إن الفن عند دولوز يحفظ المؤثر الوجداني من التلاشي، وهو إذ يقوم بهذا فإنه "ليس مثل الصناعة التي تضيف مادة حافظة للأشياء كي لا تفسد... فما يحفظه الفن هو كتلة من الإحساسات، أي مركب من المؤثرات الإدراكية والحسية"[4]. هذا المركب مستقل تماماً عن الفنان والمشاهد، فالعمل الفني موجود بصرف النظر عمن أبدعه سواء شوهد أم لم يشاهد. والواقع أن فكرة "الحفظ" هذه قد تردد صداها من قبل لدى هايدغر. فقد ذهب هايدغر[5] إلى أن العمل الفني بعد إنجازه، يبقى هناك ليحفظ بواسطة شخص آخر غير الفنان، شخص آخر يندهش عندما يشاهد

---

(2) دولوز، السابق، ص 171.

(3) ديفيد هارفي، حالة ما بعد الحداثة: بحث في أصول التغيير الثقافي. ترجمة محمد شيا (بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، 2005). ص 245.

(4) دولوز، ما هي الفلسفة، ص 171.

(5) سعيد توفيق، الخبرة الجمالية: دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية (القاهرة: دار الثقافة العربية، 1998). ص 116، 117.

اللامألوف في المألوف، أي عندما يشاهد حدوث الحقيقة في العمل الفني، فيتخلص من روتين الحياة والنظرة الاعتيادية للأشياء، ويغوص في الانفتاح الذي يتخلل العمل الفني. وعلى الرغم من أن هايدغر يربط عملية الحفظ أو دوام العمل الفني "بتكشف الحقيقة"، تلك العملية الجدلية التي تتم بين المشاهد والعمل الفني، فإن هايدغر ـ مثلما قال دولوز من بعده ـ قد أكد أن العمل الفني له وجوده المستقل عن مبدعه ومشاهده، أي أن "العمل الفني له بنية أونطولوجية مستقلة بذاتها عن الخبرة وسابقة عليها". ونفس المعنى يؤكد عليه دولوز أيضاً حينما يقول "ما زالت الفتاة محتفظة بالوضعية نفسها التي كانت لها منذ خمسة آلاف سنة، وتلك إشارة لم تعد تتعلق بمن صنعها... فالعمل الفني منذ البداية يصبح مستقلاً عن نموذجه.. كما أنه ليس أقل استقلالاً عن المشاهد"[6].

يبدع الفنان كتلاً من المدركات والانفعالات عبر المواد التي يتشكل منها فنه، هذه المدركات تمثل ديمومة حتى لو تعرضت المادة التي تحملها للتغير أو التلاشي "إن الهواء يحتفظ بالحركة والنفحة والنور التي كانت له في يوم معين من السنة الماضية، وهو لم يعد يتعلق بمن كان يتنفسه ذاك الصباح"[7].

والإحساس، وفقاً لدولوز، هو الذي يلون المواد ويصبغها بصبغته، على نحو ما أشار إلى ذلك سيزان في فن الرسم. كما أن الانتقال من مادة لأخرى أو من أداة لأخرى، لا يتم إلا عبر

---

(6) دولوز، ما هي الفلسفة، ص 172.

(7) دولوز، السابق، ص ١٦١.

الإحساس، بمعنى أن الإحساس يختار المادة أو الأداة الملائمة للتعبير "مثلما يتم الانتقال من استخدام الريشة إلى الفرشاة أو من آلة الكمان إلى البيانو..." وحتى على مستوى الأدب، الذي تكون مواده عبارة عن كلمات، فإنه يحدث كثيراً أن يختار الأديب أو الشاعر تعبيراً معيناً، لا يرضى عنه بديلاً، أو يستبدل كلمة بأخرى لأن الكلمة الجديدة تمنح مؤثراً وجدانياً ملائماً لمركب الأحاسيس الذي يوجد داخل الفنان.

2-الفن حياة

ينطلق دولوز في فهمه لوظيفة الفن من نيتشه، فالفن عند نيتشه مهمته تحرير الحياة من كل القوى الميتافيزيقية التي دفعت الفن للانعزال عن الواقع والانغماس في التجرد والتعالي. ومن هنا النقد الذي وجهه نيتشه للاتجاهات الجمالية السابقة عليه، تلك التي عزلت الفن عن الحياة "فحين كان أرسطو يفهم المأساة كتطهير *catharsis* كان يمنحها فائدة لكنها فائدة مرهونة بما هو أخلاقي، تنتفي بانتفائه، وحين جرد كانط الجمال من كل غرض فإنه قد نظر إليه من وجهة نظر ردود فعل المشاهد، وكأن الأمر يخص موضوع تفكير خارج عن الحياة وعن القدرة الإبداعية للإنسان"[8]. ما يريد نيتشه، ومن بعده دولوز، قوله إن كل محاولة لتنزيه الفن وتجريده تنظر إليه من خارج التجربة الجمالية ذاتها،

---

(8) Deleuze, *Nietzsche and Philosophy* (New York: Columbia University Press, 1983) by Hugh Tomlinson, p 102.

أي تنظر إليه من وجهة نظر المشاهد، دون الوضع في الاعتبار تجربة المبدع، "كان كانط قد اعتقد أنه شرف الفن حين نوه، في معرض كلامه عن مواصفات الجمال بهاتين الصفتين اللتين تشرّفان المعرفة: التجرد والشمول. ولست الآن في معرض التدقيق حول ما إذا كان ذلك خطأً فادحاً. لكنني أريد فقط أن أشدد هنا على أن كانط شأنه شأن جميع الفلاسفة، عوض أن يستهدف المشكلة الجمالية استناداً إلى تجربة الفنان (تجربة المبدع -الخالق) لم ينظر إلى الفن والجمال إلا بوصفه مشاهداً"[9]. ونفس الأمر نجده عند شوبنهاور حين تابع كانط في القول بأن الجميل منزه عن الغرض. إذ هو بذلك "يعمم تجربة ذاتية خالصة" ويعتبر دولوز أن سؤال نيتشه "من ينظر إلى الجمال بصورة منزهة؟"[10] يفرض نفسه في هذا المستوى أكثر من أي وقت مضى "إن الحكم على الفن يأتي دائما من وجهة نظر المشاهد".

هكذا لم تتناول الفلسفة السابقة على نيتشه الفن في علاقته بالحياة. ورغم أن كانط قد ربط الفن بالذات، فإن دولوز- مع اعترافه بأهمية النقد الكانطي للفن ـ يرى في هذه الفلسفة "خطاباً متعالياً حول الفن"[11]. وبديلاً لهذا الخطاب المتعالي يدعو دولوز لفن منفتح على الحياة "فالفن ليس غاية في حد ذاته، وليس

(9) سمير الزغبي، نيتشه: الفن والوهم وإبداع الحياة (بيروت: دار التنوير، 2009) ص 107.

(10) Deleuze, *Ibid*, p 102.

(11) Deleuze, *Kant's Critical Philosophy: The Doctrine of the Faculties*, p 46.

نشاطاً محايداً. بالعكس، الفن في خدمة الحياة، أو بتعبير أدق، هو الوسيلة أو الطريقة الحاذقة والماهرة القادرة على مد خطوط الحياة ورسمها"[12]. ويقول في موضع آخر "لابد ألا يستشهد الفن بعالم متعالٍ بل بعالم نعيش فيه، لابد من استخلاص الفن من تكرارات الحياة اليومية"[13].

لا ينفصل تصور دولوز للفن عن تصوره الحيوي للطبيعة، بحيث يمكن القول إن كليهما جزء من الآخر، فالفن جزء من الطبيعة، والطبيعة يتخللها الفن "لقد تلونا بألوان العالم". ثمة تناغم وتآلف في الكون، بحيث يمكن النظر إليه على أنه لوحة عظيمة، أو سيمفونية رائعة "إن عصفور الغابات الممطرة في أستراليا، يُسقط من الشجرة الأوراق التي قطعها كل صباح، ويقلبها لكي يتعارض وجهها الداخلي الأكثر شحوباً مع الأرض، وهو بذلك يبني نوعاً من المسرح كعلامة خاصة به، ولا يغرد إلا وهو في الأعلى، فوق عارشة أو غصن، أغنية معقدة مركبة، من أنغامه الخاصة ونغمات عصافير أخرى، يقوم بتقليدها خلال الفواصل (بين أغنية وأخرى). إنه فنان بحق...وبالمثل فإن شبكة العنكبوت تحوي صورة دقيقة جداً للذبابة. والصدفة كبيت للمحارة تصبح بعد موت هذه الأخيرة بيتاً لحيوان بحري آخر له ذَنَبٌ لا

(12) فيليب مانغ، نسق المتعدد أو جيل دولوز. ترجمة عبد العزيز بن عرفة (اللاذقية: دار الحوار، 2003)، ص 111.

(13) Rodowick, D.N. *Deleuze's Time Machine* (NY: Duke University Press, 1997) p 203.

يستخدمه في السباحة، وإنما لالتقاط الصَدَفة الفارغة"[14]. ليس ثمة اعتباطية إذن، في الكون، فكل شيء يفترض شيئاً آخر، وكل موجود لديه إمكانية صيرورته، أي يفترض وجوداً آخر غير وجوده. والواقع أن دولوز كان مولعاً عبر كتاباته بتتبع مثل هذه الأمثلة التي تؤكد فكرته عن تناغم الكون وصيرورته. لكن هذا الاهتمام لا يحمل في داخله أي نزوع لاهوتي، أو إسقاط ميتافيزيقي. فدولوز لم يكن يؤمن سوى بالعالم المعيش، وهو عالم ليس سكوني الطابع، إنه دائم الحركة والحيوية، وبالتالي فهو متجدد دوماً. "لا يمكن لإيماننا أن يكون له موضوع آخر سوى الإيمان بهذا العالم الذي نعيشه، ونحن بحاجة لبواعث الإيمان بهذا العالم. التحول التام إلى الإيمان. وقد مثل هذا التحول منعطفاً كبيراً في الفلسفة، من باسكال إلى نيتشه: استبدال الإيمان بالمعرفة، ولكن الإيمان لا يحل محل المعرفة إلا حينما يصبح إيماناً بهذا العالم كما هو"[15].

إن العالم، بحسب دولوز، لا يسير وفق مخطط غائي *téléologique* كما قال فلاسفة العصور الوسطى، بل هو في النهاية منظومة "لحنية" *mélodique*، بحيث "لا نعود نعرف أين هو الفن وأين هي الطبيعة"[16]. وهذا التداخل يستشعره الفنان أكثر من

---

(14) دولوز، ما هي الفلسفة، ص192، 193.

(15) Deleuze, *Cinema-2: L'Image-temps* (Paris: Editions de Minuit, 1985), p 172.

(16) دولوز، ما هي الفلسفة، ص193.

غيره، إنه يلتقط لحن الكون محاولاً إبرازه عبر مؤثراته الانفعالية "...لا تكف الحياة عن خلق مثل هذه المناطق حيث تنقلب الأشياء باستمرار، والفن وحده قادر على بلوغها، ويخترقها عبر مشروعه المشارك في الخلق"[17]. إن الفنان ينفتح على الوجود أو الحياة، أو بمعنى أدق، يحدث خرقاً في الوجود يمكننا من أن نرى عبره الأشياء من منظور مختلف عما اعتدنا رؤيتها عليه. يصف لورانس في نص شاعري ما يقوم به الشعر "الناس لا ينفكون عن صنع مظلة تحميهم، يرسمون تحتها قبة سماوية ويكتبون مصطلحاتهم وآراءهم، ولكن الشاعر، أو الفنان، يحدث شقاً في المظلة، حتى أنه قد يمزق السماء، ليؤطر الرؤية التي تظهر من خلال الشق"[18].

في كتابه عن دولوز يذهب بيتر هالوارد *(Peter Hallward)* إلى أن دولوز يتبنى مفهوماً للفن يخرج به من حدود الدائرة الجمالية المتعارف عليها، ويتحول معه إلى نشاط ميتافيزيقي أكثر منه نشاطاً خاصاً بالفنان وحده، فإذا أمكن تجاوز الميتافيزيقا فلا يكون ذلك سوى بواسطة الفن الذي يصوغ ميتافيزيقا جديدة هي إثبات للحياة، وتبجيل لها، واحتفال بها عوض الميتافيزيقا القديمة التي قامت على نفيها لصالح ما يتجاوزها أي لصالح العدم وإرادة العدم أي إرادة إنكار ونفي الحياة. إثبات مفارقات الحياة وتناقضاتها، وتحويلها إلى ظاهرة فنية وجمالية خليقة بأن تعاش ويعمل في إطار هذه الاستراتيجية على ابتداع ونحت كوكبة من

---

(17) دولوز، السابق، ص182.

(18) دولوز، السابق، ص 209.

المصطلحات موجهة للقضاء على إرادة النفي: الرغبة، المرح، الرقص، الضحك... فالفن يجعل الحياة ممكنة بل وجديرة بأن تعاش، إنه خلاص *(Salut)*، ولكن ليس بالمعنى المسيحي، مادام ليس هروباً من الوجود وانعزالاً عن الحياة.. خلاص ليس بمعنى التعلق بحقيقة ما متعالية، وإنما بمعنى تحويل الوجود والحياة إلى مظاهر فنية يكون بموجبها القبيح جميلاً، والعبث سخرية وضحكاً، والألم انتشاءً *(Ivresse)*.. إنه خلاص أرضي *(Salut terrestre)* بإثباته لقوة الحياة[19].

تبدو مهمة الفن في النهاية متوافقة مع مهمة العلم والفلسفة، فالثلاثة تهدف إلى الانتصار على السديم أو الفوضى، إنشاء مسطح محايث داخل هذا السيل الفياض الذي لا يتوقف عن التبدل والتحور "تريدنا الفلسفة والعلم والفن أن نمزق قبة السماء، وأن نغوص في السديم، ولن ننتصر عليه إلا لقاء هذا الثمن... لقد اجتزت الأكيرون (نهر الجحيم) ثلاث مرات منتصراً"[20]. ليست مهمة الفن التعبير عن الوقائع التي تسبقه في الوجود، فهو لا يعبر بطريقة جاهزة معدة سلفاً، بل يصنع ويشارك مباشرةً في إبداع الواقع "يبدع المؤلف عالماً، ولكن لا وجود لعالم ينتظر مجيئنا من أجل إبداعه"[21]. فالصورة الفنية لا تتحقق

---

(19) Hallward, Peter. *Out of this World: Deleuze and the Philosophy of Creation*. p19-20.

(20) دولوز، ما هي الفلسفة، ص 208.

(21) دولوز، حوارات في الفلسفة والأدب، ترجمة عبد الحي أزرقان وأحمد العلمي (تونس: دار أفريقيا الوسطى للطباعة والنشر، سنة 2000) ص 70.

أولاً في ذهن الفنان ثم يحاول بعد ذلك تجسيدها عبر قالب تعبيري، إنها بالأحرى تتجلى في فعل التنفيذ، وهذا يعني أن الصورة القابلة للحياة وللنمو لا تسبق صياغتها أو تجسدها. إنها تترك الفنان حراً في تعامله مع الأشياء غير مقيد بنموذج يحتذيه. وبدلاً من دعوة الفنان إلى الالتفات نحو نموذج معلوم ومنتقى سلفاً، فإن دولوز يدعو إلى تجاوز ماهو موجود ومستقر في اتجاه ماهو مجهول "حيث يبحث كل فنان كبير عن تعضيد "حالة من الإبداع الدائم"، ليس المهم فيها ما هو معروف، ولكن هدم تام لما هو معروف بالفعل، في صالح إبداع ما هو مجهول"[22]. إن العمل الفني بهذا المعنى شيء يتم "توليده" أو "إنتاجه" وليس مجرد "عرضه" أو "تقديمه"[23]. وبدلاً من أن يمثل شيئاً خارجاً عن ذاته، فإن العمل الفني عبارة عن آلة تولد واقعها الخاص. وهي لا تولده لكي يؤثر في شيء غيره، فكما هو الحال في أي إبداع، فإن الفن مكتفٍ بذاته "إن العمل الفني هو الذي يولد في ذاته وعلى ذاته تأثيراته الخاصة...فغذاء العمل الفني هو الوقائع التي يولدها"[24]. وبمعنى آخر، إن الفن لا يحيل إلى شيء ما خارجه، فهو لا يعيد تمثيل الوقائع، أي لا يعيد اجترار غيره، بل هو إنتاج شيء لم يوجد من قبل، خلق عالم بديل ينافس عالم

(22) Deleuze, *Disert Island and Other Texts 1953- 1974* (Los Angeles: Semiotext, 2004), p136.

(23) Deleuze, *Proust and Signs*, p160.

(24) Deleuze, *Ibid*, p 154.

الواقع، عالم ليس له مرجع سوى ذاته، لا يحاكي عالماً... فهو عالم في ذاته، يقول بيرتون *(Perton)* عن فن الشعر: "لم يعد يتعين على القصيدة أن تكون تمثيلاً للواقع، كوصف أو سرد، وإنما خلقاً، شيئاً مستقلاً، ما إن تنقل عناصره من عالم الحياة حتى تنفصل عنه للبحث عن واقعها العضوي الخاص بها. تتحقق القصيدة كعالم منفرد وعليها أن تكتفي بذاتها"[25]، ويقول دولوز عن فن الرواية "لا تعيد الرواية تمثيل الوقائع، بل تأتي بظلالها، بخطوط وأنوار وألوان... هذه الظلال ليس لها موضوع مرجعي إلا ذاتها"[26]. كما أن الفن ليس نتاجاً لذكرى ماضوية كما ذهب فرويد، فدور الذاكرة في الفن محدود، فالفنان يستطيع أن يبدع دون اللجوء للذاكرة، وكأن لسان حال الفن يقول "أيتها الذاكرة، كم أكرهك"[27]. أو يمكن القول إن الذاكرة تلعب دوراً ثانوياً في الفن، هي جزء من خبرة الفنان، لكنها ليست الجزء الأهم في عملية الإبداع "ليست الكتابة استرجاع ذكريات ورحلات المرء، وحالات حب المرء وحالات أساه، وأحلامه وخيالاته. فلا فارق بين أن تخطىء عبر الإفراط في الواقع وبين أن تخطىء عبر الإفراط في الخيال"[28]. ما يريد أن يخلص إليه دولوز هو أن

---

(25) أمين صالح، السوريالية في عيون المرايا (القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، 2008). ص 215.

(26) دولوز، ما هي الفلسفة، ص 179.

(27) دولوز، ما هي الفلسفة، ص 175.

(28) Deleuze, *Essays Critical and Clinical.* Trans Daniel W. Smith (London: Verso Press, 1998) P 2.

الفن يتوافق مع منطق إبداع وليس مع منطق علة، فهو لا يشكل "رد فعل" سواء كمحاكاة لعالم خارجي، أو لذكرى ماضوية، إنه تجربة لا يمكن تجزئتها أو ردها لعلة محددة" إن تأثيرات الفن مستقلة عن أي علة ولا تؤثر على أي تطبيق، أي أننا لايجب أن نتعامل معه بنفس المنطق الوظيفي الذي نتعامل به مع العلم"[29].

3-الفن صيرورة

يربط دولوز بين الفن والصيرورة سواء على مستوى علاقة الفنان بموضوعه أو المتلقي بالعمل الفني. ولا يستخدم دولوز مفهوم الصيرورة بوصفه مجازاً يصف به علاقة الفنان بالموضوع، بل هو يراه عملية تحدث بالفعل، حتى ولو كانت لا تتم على مستوى المادة. إن الفنان لا يستطيع التعبير عن موضوعه إلا إذا صار هو الموضوع الذي يريد التعبير عنه، وفي الوقت ذاته يصير الموضوع شيئاً آخر غير ذاته "ليس الإنسان هو الذي يغني أو يرسم، إن الإنسان هو الذي يصير حيواناً، لكن بالضبط في الوقت نفسه الذي يصير فيه الحيوان موسيقى، أو لوناً خالصاً، أو خطاً بسيطاً بشكل مدهش"[30]. ويمكن تلخيص المسألة في القول، بأن الفنان لا يستطيع التعبير عن شيء إلا إذا صاره، وفي الوقت الذي يصير فيه، يدخل الشيء ذاته في المنظومة التعبيرية للفنان بحيث يصير شيئاً آخر غير ذاته... يفقد ذاتيته تماماً مثلما يفقد الفنان

(29) Hallward, Peter. *Ibid*, p 104.

(30) دولوز، حوارات، ص 94.

ذاتيته. صيرورة مزدوجة لا تنتهي بين الفنان والعالم. فالفنان لا يرى العالم في ثباته، بل يراه دائم الحركة حتى إن كان يوحي بالثبات.

ثمة منحى فينومينولوجي واضح لدى دولوز في حديثه عن الصيرورة، على نحو يذكرنا بفكرة العلاقة التبادلية بين الذات والموضوع في الفينومينولوجيا. لكن ربما يكمن الفرق في أن فكرة العلاقة التبادلية تسمح بوجود مسافة فاصلة بين الذات والموضوع... مسافة تتخللها قصدية الوعي، وتترك الفرصة بالتالي لممارسة باقي خطوات المنهج. لكن هذه المسافة تتلاشى مع دولوز بحيث تصير الذات ذاتاً أخرى، والموضوع شيئاً آخر. وربما يتشابه هذا مع ما قاله ميرلوبونتي في المرئي واللامرئي من "أنني السماء ذاتها" خاصة وأن منحى دولوز الأنطولوجي في "ما هي الفلسفة" يتشابه إلى حد كبير مع مثيله عند ميرلوبونتي. إن عبارات من قبيل "إن المنظر يرى"، "الطبيعة اللاإنسانية"، "الإنسان غائب، لكنه قائم بالكامل في المنظر"، لا يمكن أن تمر دون الإحالة إلى ميرلوبونتي[31].

تبدو العلاقة التبادلية بين الذات والموضوع، تلك التي حدثتنا عنها الفينومينولوجيا، أوضح ما تكون في وصف دولوز للعلاقة التي تربط الفنان بالموضوع الخارجي. فهي علاقة ليست من طرف واحد، فبقدر ما يقترب الفنان من الموضوع، يكشف الموضوع عن نفسه للفنان، حتى يمر كلاهما عبر الآخر، وتكون النتيجة

(31) Deleuze, *What is Philosophy*, p 149.

مزيج فريد من ذاتية الفنان والموضوع. ويترتب على هذه الرؤية، أن الموضوع الخارجي يمتلك نفس القدر من الأهمية التي للفنان. فليس الفن انعزالاً عن الواقع أو استدعاء لذكرى، بل هو نتاج احتكاك الفنان بالعالم. كما يترتب على ذلك أيضاً، أن الفنان لا يختار موضوعاته بطريقة عشوائية، بل أن الأشياء ذاتها تسعى للفوز بنظرته، ثمة تنافس بين الأشياء للدخول في العملية التعبيرية للفنان، واكتساب معنى جمالي. وهذا يفسر لنا سر تعلق بعض الفنانين بموضوعات خارجية معينة، تكون موضوعاً متكرراً لإبداعاتهم الفنية. ما الذي كان يراه سيزان في جبل سانت فيكتور غير ما كان يراه سكان المدينة التي يقع فيها الجبل؟ ولماذا كان الجبل موضوعاً متكرراً لرسوماته؟ ما سر العلاقة التي ربطت فان غوخ بنبات عباد الشمس والتي دفعته للقول "إنه ينظر إلى داخل غرفتي طيلة النهار"، وجعلت منه موضوعاً متكرراً في لوحاته. إن السر يكمن، وفقا لدولوز، في أن الشيء يبعث برسائله الخاصة للفنان، فالشيء يتمتع بالحياة "إن الزهرة ترى"[32]، تماماً مثلما يتمتع بها الفنان، من هنا تظل علاقة الفنان بأشياء العالم قوامها الحب والصداقة. بالإضافة إلى ما سبق، فإن العلاقة التبادلية بين الفنان والموضوع تفترض ألا تكون العملية التعبيرية مخططاً لها سلفاً لدى الفنان. "من المؤكد أن الكتابة لا تعني فرض قالب تعبيري معين على مادة الخبرة المعاشة"[33]، بمعنى أنه ليس ثمة

(32) دولوز، ما هي الفلسفة، ص 184.

(33) Deleuze, *Essays Critical and Clinical*. P 1.

قوالب جاهزة لدى الفنان يموضع فيها الأشياء، ويفرض عليها رؤية معدة سلفاً "إن مسطح التأليف الجمالي لا يأتي قبلاً، لأنه ليس إرادياً ولا مخططاً بشكل مسبق، ولا علاقة له ببرنامج معين، كما أنه لا يأتي بصورة بعدية أيضاً". فالواقع أن كل موضوع يفرض قالبه التعبيري الملائم له: "ثمة تشارك أو تكامل، بحيث لا يتقدم الواحد إلا مقترناً بالآخر"(34).

إن الصيرورة في الفن تلزم الفنان ألا يتخذ مسافة تباعد من العالم وألا يتوحد معه أيضاً، لأن المسافة والتوحد يوقفان عمل الصيرورة، لابد من علاقة توتر بين الفنان والعالم، أن يمر الفنان عبر الأشياء أو بتعبير دولوز "كشفرة تمر عبر كل الأشياء"، وفي الوقت ذاته يسمح للأشياء أن تمر من خلاله. عبر هذه الحالة فقط يستطيع الفنان أن يلتقط المعنى، ويصل به إلى حالة التعبير. من خلال الصيرورة يستطيع الفنان أن يستخرج الشيء من نقيضة، "نحاول أن نستخرج من الجنون الحياة التي يتضمنها، مع كرهنا للمجانين الذين لا يتوقفون عن قتل هذه الحياة وعن توجيهها ضد نفسها. نحاول أن نستخرج من الكحول الحياة التي يتضمنها دون تناولها. إن الصيرورة هي الاستغناء عن الكحول والمخدرات والجنون، من أجل حياة غنية بشكل متزايد"(35).

يطرح دولوز قراءة جديدة لرواية بروست الشهيرة "البحث عن

(34) دولوز، ما هي الفلسفة، ص 204.
(35) دولوز، حوارات، ص 71، 72.

الزمن الضائع "(*) *(Á la recherche du temps perdu)*، فالقراءة التقليدية للرواية تنظر إليها بوصفها بحثاً في الذاكرة، أي بحثاً عن الماضي الذي تم فقده، وبالتالي فهي نوع من السيرة الذاتية لبروست صيغت في شكل روائي. على النقيض من ذلك يرى دولوز أن رواية بروست معرفية في المقام الأول "إنها رواية تعليمية"، ويعلق رونالد بوغ *(R. Bogue)* على ذلك قائلاً "ليس المقصود بالتعلم هنا اكتساب مهارات جديدة أو معلومات عن الأشياء، بل الكشف عن الطريقة التي تتم بها الاستجابة للإشارات الحسية التي ترد من العالم"[36]، ومن اللازمات التي تتردد في الرواية دائماً "إنني ما زلت لا أعرف حتى الآن"، "لا بد أن أعرف فيما بعد"، لذا يمكن القول بأنها "رواية تتجه نحو المستقبل"، وبروست نفسه كان دائم التأكيد على هذا "في هذه اللحظة أو تلك، لم يكن البطل ليعرف ذلك الشيء، لكنه سوف

(*) يذكر أن الأديب الفرنسي الشهير أندريه جيد قد وصف رواية بروست "البحث عن الزمن الضائع" بأنها "ثرثرة لاتتمتع أبداً بأي من أساليب الإبداع المتعارف عليها"، والواقع أنه لنفس السبب رأى فيها دولوز "ابتكاراً للغة جديدة غير معهودة". وقد قام أندريه جيد بمنع نشر الرواية ضمن منشورات "غاليمار" الشهيرة، التي كان يحتل رأيه فيها مكانة متميزة. غير أنه بعد ذلك أعرب عن شعوره بالخطيئة والذنب جراء ذلك المنع، وذلك لأنه لم يدرك وقتها أن "تلك "الثرثرة" ستكون واحدة من أهم أعمال القرن العشرين التي حولت بصورة جذرية أشكال الكتابات الروائية".

(36) Ronald Bogue, *Deleuze's Way: Essays in Transverse Ethics and Aesthetics*. p 54.

يتعلمه لاحقاً"، أي أنها ترصد كيفية تطور الإشارات في الزمن، حتى لو كانت توحي بأنها تغوص في عالم الذكرى الماضوية "من البديهي أن تتدخل الذاكرة باعتبارها وسيلة للبحث، لكنها ليست الوسيلة الأكثر عمقاً، وكذلك يتدخل زمن الماضي بمثابة بنية زمنية، لكنها ليست البنية الأعمق"[37].

والواقع أن استخدام دولوز لمصطلح "إشارات" في عنوان كتابه كان ذا مغزى، فالإشارة غير الكلمة، وقد يكون من المألوف- مادام تحليل دولوز ينصب على عمل أدبي- أن يكون التركيز على الكلمات التي هي عماد ذلك النص، لكن دولوز لم يعر اهتمامه للكلمات وركز تحليله على الإشارة، فالإشارة "منفية" داخل اللغة المكتوبة، في حين أن الكلمة "حاضرة". يعتقد دولوز ان الإشارات تفضي إلى التعلم، ولا يتم هذا على مستوى الإبداع فقط بل على مستوى الحياة ككل "لا يصبح المرء نجاراً، إلا إذا كان حساساً حيال إشارات الخشب، أو طبيباً، حيال إشارات المرض. فالموهبة هي استعداد أولي إزاء الإشارات"[38]. ممارسة المهن الآنفة الذكر موهبة، كما الكتابة، لكن الإبداع علامة الفارق بينهما، فالنجار المبدع يشبه الكاتب المبدع عندما يتقن الاستعداد لتلقي الإشارات. تُمثل الإشارة الفيصل في توصيف العملية الإبداعية. وإذا كانت الإشارات من شروط العمل الإبداعي، فما هي قوانينها:

---

(37) دولوز، بروست والإشارات، ترجمة حسين عجة (القاهرة: المنتدى الثقافي العربي، 2008) ص31.

(38) دولوز، السابق، ص 33.

أول قانون يحدده دولوز للإشارة، في رواية بروست، كونها حسية، فهي مرتبطة بموضوعات مادية في العالم "قطعة الحلوى، أرصفة الشوارع، أجراس الكنيسة..."، غير أن هذا البعد المادي، يلحقه بعد آخر يتمثل في الأثر الذي تلحقه الإشارة في الشعور، فالإشارة مثير للمعنى. القانون الثاني، كونها تستوجب التأويل، فالإشارة في ذاتها تمثل "هيروغليفيا" *(Hiéroglyphique)* تحتاج إلى تفسير، والأشياء في النهاية ماهي إلا قوالب للمعنى، أو هي تغلف المعنى بما تحويه من مقاصد مضمرة، وبالتالي فليس ثمة معنى في معزل عن العلامة. القانون الثالث، كونها زمنية، أي أنها متطورة في الزمن "البحث عن الحقيقة تأويل، فك رموز، تفسير. بيد أن هذا التفسير يمتزج بتطور الإشارة ذاتها. لذا فالبحث زمني دائماً، والحقيقة دائماً زمنية"(39)، فالإشارة ليست سكونية، وبالتالي فالمعنى المرتبط بها هو الآخر متطور، لأنها تكتسب معاني متجددة. وتتشكل هذه المعاني في الإشارة على شكل طبقات أو طيات، وما التأويل إلا محاولة "لبسط طيات نسيج العلامة".

الإشارات تفسرالإبداع، وليس الكلمات. الإشارات في عمل بروست، موضوع للبحث عن الزمن والذاكرة والعلاقة فيما بينهما؛ "ثمة إشارات ترغمنا على التفكير بالزمن الضائع، أي بمرور الزمن، بالقضاء على ما كان، وعلى تغير الكائنات"(40). الزمن لا يمكن الاستغناء عنه في العمل الأدبي "فالزمن، حتى يصبح

---

(39) دولوز، السابق، ص 52.

(40) دولوز، السابق، ص 53.

مرئياً، يبحث عن الأجسام، وما أن يلتقيها حتى يهيمن عليها، لكي يظهر من فوقها فانوسه السحري"، وبالتالي فهو المسؤول بشكل مباشر عن تطور الإشارة، "لا بدّ من توفر الزمن من أجل تأويل الإشارة، فالتأويل يشمل الوقت كله، أي عملية تطور الإشارة بأكملها". بهذا التوصيف يكون الزمن، لا المكان، هو الحاضن للإبداع. المكان نتيجة عرضية غير أساسية، نتيجة من نتائج الزمن، والارتباط بالمكان يشبه الارتباط العاطفي، بينما الارتباط بالزمن علاقة معرفية بالعالم. المكان بمفرده لا يفسر حركة التاريخ،وفي المقابل يقوم الزمن بوصفه حاملاً للمكان وللوجود الإنساني بتفسير هذه الحركة. وإذا كان المكان دائم التغير، فإن الزمان هو "المتغير الثابت الوحيد في الصيرورة" بحسب وصف نيتشه.

يُخضع دولوز رواية بروست بما فيها من دلائل تحكم مصير شخصيات أبطالها، إلى وحدة متكاملة، لا غنى عنها في فهم تلك الرواية، وهي الإشارات "ثمة سبعة معايير لنظام الإشارات". ووفقا لقراءة دولوز، فإن رواية "بروست" ليست بحثاً في الذاكرة، أو في اللاوعي، بل تهدف إلى "التتبع المستقبلي لتطور الإشارات في الزمان، الذي هو الوجه الآخر لتطورها في الشعور"[41]. من هنا فإن كلمة "البحث" التي ترد في عنوان الرواية تشير إلى المعنى المباشر لها، مثلما نقول "البحث عن الحقيقة". ومن ناحية أخرى، فالزمن الضائع ليس فقط زمن الماضي، لكنه أيضاً الزمن الذي نفقده، مثلما نقول "يفقد وقته".

---

(41) Bogue, Ronald. *Deleuze's Way Essays in Transverse Ethics and Aesthetics*, p 58.

يحدد دولوز أربعة عوالم علاماتية في رواية بروست: الأول مجتمعي، مرتبط بالوسط الاجتماعي للشخصيات والثاني خاص بعلاقات الحب والثالث مادي. والرابع خاص بالفن والجمال. وكل عالم من هذه العوالم يشكل وحدة مستقلة، كل منها يستوجب التأويل بصيغ متعددة "إن تعددية العوالم لا تعني أن الإشارات تنتمي لنوع واحد، أو أنها تظهر بذات الطريقة. ولا تقبل أيضاً التفسير بنفس الصيغة الواحدة"[42].

4- الإسلوب الفني

إن قوة الفن- وفقاً لدولوز- قادرة على تأسيس علاقة بين موضوعين مختلفين على الأقل، بحيث أن الأسلوب الفني- وبطريقة تستحيل معها أي طريقة أخرى- يعبر عن صفات مشتركة بين أشياء متباينة- مجموعة جواهر قسمت بين، أو "تعقّدت" في الموضوعات لا يمكن سوى للأسلوب الفني أن يكشف عنها: "تركيب وتأليف، إنه التعريف الوحيد للفن"[43]. إن الفنان يدرس الأشياء، يتأملها، يحطم ارتباطاتها الطبيعية. إنه يقوم بتحريف الأشياء عن أوضاعها "السوية" ويمنحها وظائف جديدة وعلاقات جديدة. المظهر يتغير، والأشكال تتمازج بحرية، المادي يتحد مع التجريدي... والوهم يتداخل مع الواقع بحيث يتعذر التمييز بينهما. يقول دولوز: "يبدأ الأسلوب عندما يجمع بين مادتين

(42) دولوز، بروست والإشارات، ص 34.

(43) دولوز، ما هي الفلسفة، ص 199.

مختلفتين، ومتباعدتين، حتى ولو كانتا متجاورتين"[44]. وهذا ما يمكن أن نطلق عليه لفظ تنسيق *(l'agencement)* "ما هو التنسيق؟ إنه تعددية تنطوي على حدود كثيرة غير متجانسة، يمكن إقامة ارتباطات وعلاقات بينها"[45].

على أن التجاور والتركيب بين الأشياء التي قد تبدو على غير ذات صلة، قد أصبح هدفاً في حد ذاته في الفن المعاصر، وقد رسخت تقنية الكولاج *(Collage)*، هذا التوجه بحيث غدا المزج هدفاً في حد ذاته. يتم تركيب شيئين أو صورتين وعبر اتحاد العنصرين يتخلق شيء جديد لا يمكن تصوره بدون التجاور والمقاربة. وقد بين ماكس إرنست "أن هذه الطريقة تفضي إلى حدوث لقاء تصادفي بين واقعين متباعدين على صعيد لا يلائمهما"[46].

والواقع أن المونتاج السينمائي *(montage)* هو النموذج الأوضح لعملية التركيب الفني. فهو فن التركيب الخالص، خلق المعنى من مادة لا معنى لها. ويبدو أن دولوز الذي فتنته السينما، قد جعل من عملية الإبداع عموماً شيئاً أشبه بطريقة عمل المونتاج السينمائي "ما يعزّزالإحساس بأن عالمنا بما فيه من مفاهيم وثقافة وأدب، من تضحيات وخيانات، قائم أساساً من عالم المونتاج / التركيب، أي قابل للفبركة وإعادة الخلق. من يجيد التركيب

---

(44) دولوز، بروست والإشارات، ص 268.

(45) دولوز، حوارات، ص 89.

(46) أمين صالح، السوريالية، ص 202.

يستطيع أن يجعل المساوئ فضائل والخيانة شرفاً. هكذا يبدو عالمنا أشبه بنظام استعارة، لا نظام حقيقة"[47].

إن جوهر الفن بحسب دولوز هو الاستعارة *(métaphore)*، لكن جوهر الاستعارة هو التحول أو التحور (الصيرورة). وهذه القدرة التجميعية للفن هي التي تجعل من فكرة الجديد أمراً لا ينتهي في الفنون. وحتى لو توهمنا أن الفن يجتر ويكرر ذاته، فإن هذا التكرار هو مبدأ من مبادىء الحياة، فالفن يوحي بالشبيه، ويوهم بالتكرار، إنه "أعلى قوى للزائف" كما يقول نيتشه. إنه يعظم العالم بوصفه خطأ ويقدس الكذب، ويجعل من إرادة الخداع مثلاً أعلى "إن تقسيم العالم إلى عالم حقيقي وعالم ظاهر سواء على الطريقة المسيحية، أو على الطريقة الكانطية، التي هي مسيحية مستترة، لا يمكن أن يصدر إلا بإيعاز من الانحطاط، ولايمكن إلا أن يكون علامة حياة آفلة"[48]. وبهذا يكون الفن مضاداً لكل الاتجاهات العقلية التي تجعل من الحقيقة هدفاً لها. يأتي الفن ليقول "ليس ثمة حقيقة، فقط هناك الوهم والشبه والإيحاء"، ومهما بلغت قوة التكرار في الفن فإنه ليس دليل ضعف، بل قوة، ذلك أن كل تكرار في النهاية يحمل بداخلة قوة المختلف، وكل هوية تفترض الاختلاف كما يشير عنوان مؤلف هايدغر "الهوية والاختلاف". والواقع أن أفضل مصطلح معبر عن فكرة "الاختلاف والتكرار"، هو "التناص"، وهو مفهوم رئيس من مفاهيم النقد الأدبي الحديث، فهو يشير إلى أن كل نص

---

(47) أمين صالح، السابق، ص 127.

(48) سمير الزغبي، نيتشه: الفن وإبداع الحياة، ص 108.

(وكلمة نص لا تشير هنا إلى المعنى الضيق الذي يحصرها في الكلمة المكتوبة، بل هو يمتد ليشمل كل الإنتاج الثقافي، تماماً مثل لفظ خطاب عند فوكو) يحيل إلى مجموعة من النصوص الأخرى، بحيث يمكن تفكيك كل نص إلى وحدات مكونة له، هذه الوحدات مستقاة من نصوص سابقة عليها، وبالتالي فكل نص في النهاية تكرار لنصوص سابقة، لكنه تكرار مختلف. . . تكرار لا يعيد السابق كما هو، لكنه يوحي به ويوهم به. وفي النهاية مهما بلغت قوة التكرار، فإنه يحمل في طياته بذرة الاختلاف.

من هذا المنطلق ليس من الغريب أن يجعل دولوز من فعل "السرقة" فعلاً إيجابياً، لكن السرقة هنا ليست معناها السطو على آراء وأفكار "الآخرين" ونسبتها إلى الذات، إنما السرقة في معناها الإيجابي تعني "التقاط الأفكار" والوصول بها إلى منتهاها. العمل على النص مرّة ثانية من قبل آخرين، لأنه يندرج ضمن إعادة التأويل المركب، المختلف تصوراً عن الأصل المنبثق عنه، فالإبداع في مفهوم جيل دولوز متعدّد، ملهم الاختلاف، يشمل التوليف، والفبركة، والتناص والانتحال. وعليه، فالسارق المبدع في هذه الحالة ليس هو الشرير الذي تجب مقاضاته "ينبغي إعطاء الاعتبار للسرقة المبدعة للخائن، ضد انتحالات الغشاشين"[49].

وفقاً لدولوز، فإن الفن يسعى لخلق لغة أخرى داخل اللغة السائدة، حتى تغدو اللغة الأخرى كلغة أجنبية داخل اللغة. وهذا التمايز بين اللغة الدارجة واللغة الأجنبية، يعود إلى أن اللغة الجديدة تمتلك طاقة تفجيرية تهدف إلى الكشف عن علاقات خفية

---

(49) دولوز، حوارات، ص 57.

واكتشاف علاقات جديدة، وإيقاعات مختلفة، وعبر ذلك يتاح للمرء العثور على القوة الأصلية للكلمة التي طمستها العقلانية. في حديثه عن سر الشعر، أشار أراغون إلى أن هذا السر يكمن في "خلق علاقات متبادلة، غير قابلة للتخريب أو الإتلاف، بين الكلمات"، وهو يستحضر مقولة بودلير "ينبغي أن تكون الكتابة عملية سحرية قادرة على إنتاج السحر"[(50)].

ليس الهدف، بطبيعة الحال، من حديث دولوز عن الأسلوب اللغوي، تغيير بنية اللغة أو المناداة بتجاوزها، بقدر ما هي دعوة لخلق وسائل جديدة للتعبير، داخل اللغة المسيطرة. إن خلق لغة جديدة يعني خلق علاقات جديدة بين الكلمات، فالكاتب لا ينبغي له أن يكتفي بتنسيق الكلمات في سبيل تحقيق غاية فنية، أو ابتكار صورة جميلة تحقق للقارىء متعة جمالية. وفي هذا يقول بيرتون: "بالنسبة لنا، لا يتعلق الأمر بإيقاظ الكلمات وإخضاعها لمعالجة بارعة من أجل جعلها تساهم في إبداع أسلوب مثير للاهتمام... الكلمات هي شيء آخر، وربما تكون كل شيء"[(51)]. إن الكلمات تفقد معانيها ومضامينها المألوفة ما إن تنفصل عن العالم الذي نشأت فيه، وتقطع الروابط التي تشدها إليه، ولا تعود تحمل إلا القدر اليسير من الأواصر اليومية. عندئذ تكتسب الكلمة معنى جديداً غير متوقع.

وفقاً لدولوز فإن المعنى لا يتحقق أبداً بصورة كاملة في النص، وهذا ينطبق على الفن عموماً، فالأثر الفني بمثابة آلة

---

(50) أمين صالح، السابق، ص 184.

(51) أمين صالح، السابق، ص 191.

متجددة لإنتاج المعنى، وهو يعمل بطريقة مراوغة، لا تهدف إلى الوضوح والشفافية، بقدر ما تهدف إلى الالتباس والغموض. وهذا هو جوهر الخلاف بين طريقة الكتابة الفلسفية والأدبية. فالكتابة الفلسفية تنشد الوضوح، حتى وإن بدت ملتبسة، كما أن الأدب ينشد الالتباس، حتى وإن بدا واضحاً؛ "عندما أقرأ أحد مؤلفات كانط لا يمكن القول أنه استخدم كلمة ما ليوحي بفكرة ما. فهو يريد أن يوضح المعنى بجلاء وبطريقة غير ملتبسة. وعندما أقرأ نصا لبروست مثلاً فإنه يستخدم كلمات بعينها ليوحي بفكرته، إنه الإيحاء والالتباس والغموض. وإذا تسنى لنا أن نسأله هل تقصد كذا وكذا؟ سيجيب إذا ما كان أميناً: ربما، قد يكون الأمر صحيحاً أو خاطئاً لكن كل التأويلات تحتمل الصدق"[52]. فحلم الكاتب دائماً هو الوصول إلى صياغات شبه رياضية. أما حلم الأديب فهو أن يحيط الكلمات بهالة من الغموض، ليس جرياً وراء الغموض، بل لأن دوره يتمثل في تصوير كيف أن كل عاطفة وكل حالة هي في الحقيقة متناقضة وغامضة. وفي النهاية فالفن "لا يقدم آراءً"، "بل يقدم إشارات تحتمل التأويل"، والعمل الفني يعطي الاحتمال وليس اليقين، الطريق وليس بلوغ الهدف. في هذا السياق يقول أمبرتو إيكو *(U. Eco)* "إذا ما قرأنا الخلاصة اللاهوتية للقديس توما الأكويني وجدنا أن الله خير والشيطان شرير وانتهى الأمر. لكن إذا ما قرأنا الفردوس المفقود

(52) جان جاك بروشييه، أمبرتو إيكو: من "الأثر الأدبي المفتوح" إلى "بندول فوكو". ترجمة محمد ميلاد، ضمن "مسارات فلسفية"، مرجع سابق، ص 114.

لملتون؛ فلا بد أن نتساءل هل إن الشيطان شرير بالفعل؟ ليس هذا أكيداً، يجب التعمق في المسألة. وإذا ما طلبنا من ملتون مزيداً من التوضيح سيجيبنا: لتقرأوا الخلاصة اللاهوتية"[53].

عملية إنتاج المعنى إذاً، تفترض نوعاً من المواجهة بين المتلقي والعمل الفني، إذ إن المعنى لا يقدم نفسه بصورة جاهزة، بل يتطلب جهداً من القارىء لإنتاجه، تماماً كعملية إبداع المفاهيم في الفلسفة. والمتلقي ـ على هذا النحو ـ مشارك في إتمام العمل، أي أن العمل، حتى بعد إنجازه، يظل غير مكتمل، ما دام لم ينتج آثاره بعد. والواقع أن هذا الفهم لعملية التلقي يستدعي إلى الأذهان تمييز بارت بين نوعين من النصوص[54]، هما في الوقت نفسه، تمييز بين نوعين من القراءة: النص الذي يثير المتعة *(Pleasure)*، وذلك الذي يشعر قارئه بالسعادة *(Happiness)*. فالنص الممتع نص "يصيب القارىء بالرضا، يملؤه ويشعره بالاكتفاء، فهو نص يساير الثقافة المحيطة ولا يحيد عنها، فهو ممارسة القراءة التي تجلب الراحة، بينما النص الذي يغمر بالسعادة يصيب القارىء بحالة من التشتت "فهو نص مثير للقلق" ويزلزل كافة المعتقدات التاريخية والنفسية التي نشأ عليها القارىء، حتى إن ذوقه العام، وقيمه وذكرياته التي ترسخت بمؤازرة اللغة التي اكتسبها كلها تتأزم". فالسعادة ليست مجرد متعة تتحقق عند إشباع الذوق، إنها تتطلب معرفة مكتسبة بالجهد الذاتي، تلازمها الرغبة في التعرف إلى الاختلاف لا السعي نحو التماثل.

---

(53) جان جاك بروشييه، السابق، ص 114.

(54) ماري تريز عبدالمسيح، التمثل الثقافي بين المرئي والمكتوب، (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 2001)، ص 26.

5- الفن مقاومة وترحال

إحدى الخصائص الجوهرية للفن عند دولوز كونه نشاطاً مقاوماً *(résistant)*. فالمقاومة من صميم عمل الفن. ولا يعني هذا أن دولوز يجعل من المقاومة هدفاً للفن، أو معياراً لتقييم الأعمال الفنية، فهي، أي المقاومة، كامنة أو مضمرة، أو حتى مفترضة، داخل كل ممارسة فنية، مهما كان نوعها. فالفن مقاوم للفوضى أو الكاوس، ومقاوم للأساليب والكليشيهات *(Clichés)* السائدة التي تمارس هيمنتها، ومقاوم للموت والزمن، ومقاوم للواقع وفي الوقت نفسه مقاوم لكل أنواع التعالي، ومقاوم أيضاً لانغلاق المعنى والدلالة؛ "إن الفن وفلسفة المقاومة يشتركان في مهمة عسيرة تتجاوز كل شفرات الماضي والحاضر والمستقبل، لكي يبثا شيئاً لا ولن يتاح لأحد أن يشفره، يبثاه في جسد جديد يمكنه أن يتلقاه ويستخلصه، جسد يخصنا، أو يخص أرضنا"[55]. هذه السمة المقاومة للفن، بمثابة الوجه الآخر لسمة أخرى، يجعلها دولوز، على نفس القدر من الأهمية، إنها سمة الترحال. فالعملية التعبيرية عند دولوز "صراع ومقاومة... صيرورة... رسم لخرائط... وطرق للهروب"[56].

تبدو المفاهيم التي يطرحها دولوز، متشابكة ومتداخلة إلى

(55) Deleuze, Nomad Thought. In David B. Allison(ed) *The New Nietzsche: Contemporary Styles of Interpretation* (Cambridge: Mit, 1977) p142.

(56) Deleuze, *Foucault*, p 38.

حد كبير، بحيث أن أياً منها يؤدي للآخر أو يفترضه، فالصيرورة، والترحال، والمقاومة، والأسلوب، لا يمكن تناول أياً منها بمعزل عن الأخرى، إنها بمثابة شبكة أو سلسلة متداخلة الحلقات. فالمقاومة تفترض الصيرورة، والصيرورة في الأساس عملية ترحال، والأسلوب صيرورة وترحال... عملية دائرية لا تنتهي، يكون التعبير هو نتيجتها الأخيرة. وعلى كل، فإن دولوز يربط حديثه عن المقاومة في الفن بمفهوم الصيرورة. إن الصيرورة تجعل الفنان يرى العالم بعيون ما يصير إليه، أي وفقاً لوجهة نظر مختلفة عن رؤيته هو. يراه بعيون الطائر كما هو الحال مع لورانس، أو الحوت كما ملفيل، أو العديد من الحيوانات كما كارول وكافكا. والمهم أن الفنان وهو يفعل هذا، يمنح تعبيراً لمن لا يملك القدرة على التعبير، وينطق بلسانه لمن لم يتمكن من سماعه. فليس هدف الفنان فقط التعبير عن حالته الوجدانية، أو انفعالاته الداخلية، بل هو لسان الأشياء، والكائنات الأخرى التي تعجز عن التعبير. وكما قال سيزان من قبل "يفكر المنظر الخلوي من خلالي وأنا عقله الواعي"، لكن دولوز يدخل تعديلاً على مقولة سيزان، فيصبح الفنان، من خلال الصيرورة، هو ذاته ما يعبر عنه، في حين يصير ما يعبر عنه شيئاً آخر غير ذاته لأنه دخل في العملية التعبيرية لدى الفنان.

إن الفن لا يصبح فناً إلا إذا أتاح القيام بعملية ترحيل أو خروج عن الإطار التقعيدي، أي إذا أصبح خطوطاً للإفلات *(lignes de fuite)*، "تكون الصيرورات المتضمنة داخل الفن شيئاً آخر تماماً، حينما لا تعتنق الأوامر السائدة، فترسم هي ذاتها خطوطاً هروبية". لا يعني هذا التعريف أن الفن ملجأ يحتمي به

الإنسان من سطوة النظام الاجتماعي، أو أننا بصدد نزعة للانسحاب من الحياة والاحتماء بالفن، كما هو الحال عند أدورنو، ولكن خطوط الإفلات عند دولوز لن تصبح حقيقية إلا بقدرتها على مواجهة النظام العام وعلى تغيير الإطار التقعيدي. وطبقاً لهذا التصور لا يكون الفن الثوري هو أحد ألوان الفن أو أحد تجلياته الفرعية، بل أن الفن بطبيعته ثوري، والفنانون بطبيعتهم رحل يبحثون بلا كلل عن خطوط للإفلات. ولقد كان الرحل دوماً هم الخارجون على سلطة الدولة وكانوا محاربين كباراً، ولهذا يرتبط مفهوم الرحل دائماً عند دولوز بمفهوم آلة الحرب[57].

إن معنى الرحيل والهروب هو رسم خط هروبي. والموضوع الأكثر سمواً للأدب ـ حسب لورانس ـ هو الرحيل، والهروب، اختراق الأفق والدخول في حياة أخرى "هكذا وجد ملفيل *(Melville)* نفسه وسط المحيط الهادىء، لقد تخطى بالفعل خط الأفق". إن خط الهروب هو مغادرة إقليمية[*]

---

(57) أنور مغيث، سياسات الرغبة، مرجع سابق، ص23، 24.

(*) مصطلح المغادرة الموطنية أو تخطي الإقليمية يستخدم في سياقات كثيرة، لكن دولوز استخدمه بصورة رئيسة في "الرأسمالية والشيزوفرانيا" ليعني به اللحظة التي يقرر فيها منطق الرأسمالية هجر ذلك النوع من الانتاج، مع مصانعه والأيدي العاملة المدربة، تاركاً كل ذلك مدمراً ليطير إلى أماكن أخرى أكثر ربحاً، وبالتالي يقوم بعملية أخرى مضادة للمغادرة الموطنية أطلق عليها دولوز الالتحاق الموطني *(Reterritorialisation)*. وثمة لحظتان في هذه العملية: اللحظة الأولى، هي تخطي الإقليمية التي يتحول فيها رأس المال إلى أشكال أخرى من=

(déterritorialisation). . . الدخول في تنسيق جديد، والبحث الدائم عن موطن غير موجود. إن تلك الروح الترحالية التي لا تستقر، ولا يهدأ لها حال، تجد أفضل تعبير لها في الأدب الإنكليزي - حسبما يرى دولوز - في حين تتوارى في الأدب الفرنسي، الذي يغرق في الذاتية وعملية الوصف. فالفرنسيون لا يدركون جيداً معنى الهروب. يهربون مثل الجميع، لكنهم يعتقدون أن الهروب هو الخروج من العالم، سواء كان صوفياً أو فنياً. أو أنه نوع من التخلي عن الالتزامات والمسؤوليات، وهذا غير صحيح. فلا يعني الهروب العزوف والانسحاب، إذ لا وجود لشيء أكثر نشاطاً من الهروب. إنه نقيض التعالي والذاتية الخالصة. إنه أشبه بتهريب نسق ما داخل نسق آخر، مثلما نفجر أنبوباً، داخل ممر. كتب جورج جاكسون *(G. Jackson)* من داخل سجنه يقول "من الممكن أن أهرب، غير أنني أمارس البحث طوال هروبي، فاصنعوا أنتم طرقاً أخرى جديدة، واعملوا على أن تكون طلقاتكم صائبة"[58].

إن الخطأ الكبير، وفقاً لدولوز، هو الاعتقاد أن خط الهروب يكمن في الهروب من الحياة، أي الهروب عبر الخيال أو الفن. لكن الهروب، على العكس من ذلك، إنتاج واقع، وإبداع حياة، وإيجاد سلاح... كان لورانس يأخذ على الأدب الفرنسي كونه

= الانتاج أكثر ربحاً في مناطق جديدة. واللحظة الثانية، وهي الأسوأ، حيث يهاجر رأس المال من مركزه ليبحث عن الربح في مناطق أخرى، تاركاً وراءه دماراً إنسانياً عنيفاً. راجع جيمسون، التحول الثقافي. ص 138. وأيضاً Adrian Parr, *Deleuze's Dictionary*, p 68.

(58) دولوز، حوارات، ص 50.

روحياً وأيديولوجياً ومثالياً بشكل لا مجال لمعالجته، ونقدياً بشكل كبير، لكنه نقد يحمل على الحياة، عوض أن يبدع الحياة. نقد للحياة، عوض إبداع الحياة "ليس للكتابة في الحقيقة غاية في ذاتها، وذلك لأن الحياة بالضبط ليست شيئاً شخصياً". بمعنى أن هدف الكتابة بالأحرى هو حمل الحياة إلى حالة قوة غير شخصية، من هنا تتخلى الكتابة عن كل موطن، وعن كل غاية تكمن في ذاتها. "لماذا نكتب؟ ذلك أن الأمر لا يتعلق بالكتابة، فالكتابة ليست هدفاً في حد ذاتها. ينبغي أن تكون الكتابة وسيلة من أجل إبداع حياة تفوق الحياة الشخصية، عوض أن تصبح الحياة سراً بئيساً من أجل كتابة قد لا يكون لها هدف سوى ذاتها"[59]، فالعملية التعبيرية إذاً، تتم من أجل الآخرين، الذين لا يملكون القدرة على التعبير.

كان من الطبيعي أن يستحوذ أدب الرحلات *(literature de voyage)* على اهتمام دولوز، وقد رأى دولوز أن الأدب الإنكليزي، قد سيطرت عليه فكرة الرحلة والاستكشاف. حب التنقل والترحال. وقد ميز دولوز بين نوعين من الرحلات في هذا النوع الأدبي[60]: الأول، الترحال المتحرك *(voyage mobile)* ويقصد به الوصف الذي يقدمه الرحالة لرحلاتهم، والذي يشكل نوعاً خاصاً من الكتابة يدخل في باب الأدب، في حالة ما إذا

---

(59) دولوز، حوارات، ص 68.

(60) Bryden, Mary. Gilles Deleuze: Travels in Litterature (London: Palgrave Press, 2007) p 4-5.

اكتملت له بعض الصفات الأدبية، كالسرد أو الحكاية، والوصف... وإليه تنتمي رحلات "كابتن كوك"، وبعض أعمال د. هـ. لورانس. وهذا النوع يتطلب الانتقال الواقعي أو الجغرافي من مكان إلى آخر. وما يشتمل عليه هذا الانتقال من مشاهدات وانطباعات. الثاني، الترحال اللامتحرك *(Voyage immobile)* ويقصد به العمل الأدبي الذي ينتمي إلى نوع معين من الأنواع الأدبية المعروفة كالدراما أو الشعر أو الرواية بوجه خاص، ويتخذ شكل الرحلة أو تشكل الرحلة عنصراً هاماً من تكوينه، كما هو الحال في كوميديا شكسبير المعروفة "العاصفة" أو قصيدة "الملاح العجوز" لكوليردج، أو رواية ملفيل "موبي ديك". وهذا النوع لا يتطلب الانتقال المكاني، بل تتحكم فيه الصيرورة المزدوجة "لا يعني الهروب السفر بالضبط، ولا حتى التحرك. أولاً، لأن هناك أسفاراً على الطريقة الفرنسية يطغى عليها الطابع التاريخي والثقافي. وثانياً، لأن الهروب يمكن أن يتم في المكان الواحد أو في سفر ساكن. يوضح توينبي أن الرحل، بالمعنى الدقيق، وبالمعنى الجغرافي، ليسوا بمهاجرين أو مسافرين، وإنما هم على العكس من ذلك، أولئك الذين لا يتحركون، أولئك الذين يتشبثون بالسهب، اللامتحركون ذوو الخطى الكبيرة، السائرون فوق خط هروبي ملازم للمكان الواحد، هم المبتكرون الكبار للأسلحة الجديدة"[61].

وتشكل فكرة الارتحال، والبحث، والاكتشاف، مادة أساسية في السرد الحديث، وتتعدّد ضروبها طبقاً للسياقات الحاضنة لها.

---

(61) دولوز، حوارات، ص 58.

ومع أن الغالب هو ارتحال من مكان إلى آخر، لكن ذلك قد يترافق مع ارتحال في الزمان، أو ارتحال في الأفكار، فلا يشترط بالارتحال أن يقتصر على الانتقال بين الأمكنة، إنما قد يكون ارتحالاً من الحاضر إلى الماضي، أو يكون بحثاً في قضية، أو فكرة، بهدف كشفها، وكل ذلك يتيح للشخصية أن تخوض تجارب مغايرة، تتصل باختلاف الأمكنة والأزمنة، والقضايا التي يروم السرد تمثيلها. وغالباً ما يقترن سرد الارتحال، والبحث، والاكتشاف بما يمكن الاصطلاح عليه بـ«المغامرة السردية» التي يخوضها البطل في عالم مختلف عن عالمه من النواحي الثقافية والاجتماعية، وهذه المغامرة تقتضي سرداً يعنى بوصف التجربة، وهو مختلف عن السرد التفسيري الرتيب، والبناء المتتابع للأحداث، وتعقّب تاريخ الشخصيات، ولهذا فرواية الارتحال، والبحث، والاكتشاف، تقترح سرداً مغايراً لا يولي اهتماماً كبيراً للحكاية المتخيلة؛ لأن الأحداث تتمركز حول تجربة فرد باحث في عالم مغاير، ومن خلال ذلك يقوم السرد بوظيفة التنقيب والبحث في موضوع ديني، أو اجتماعي، أو تاريخي، أو ثقافي. يقول جورج ماي "إن تجربة الرحلة تختلف عن سائر التجارب الشخصية، ليس فقط من حيث هي قابلة لأن تروى إلى الغير، وإنما لأنها تستجيب لحاجة من أكثر حاجات البشر انتشاراً، وهي لذة الجديد، والغريب، والتغرّب، والمغامرة"[62]. والمتون السردية التي ستكون موضوعاً للتحليل تتباين في موضوعاتها، وقضاياها، وأفكارها الأساسية، وفي بنياتها السردية والدلالية،

---

(62) السابق، نفس الموضع.

لكنها تنتظم في إطار واحد يبرز فكرة الارتحال في ثنايا قضية، أو في الانتقال إلى مكان آخر مختلف، وتتلازم فكرة الارتحال بفكرة البحث، بما يفضي إلى نوع من الاكتشاف.

إن الكتابة أو عملية التعبير تلتقي من خلال الصيرورة بأقلية هامشية *(La minorité marginal)* تعبر عنها، هذه الأقلية قد تكون حيواناً، أو نباتاً، أو إنساناً... إلخ، وهي في الغالب لن تقرأ ما كتب عنها. لكن فعل الكتابة مسؤول عن إظهارها والتحدث بدلاً منها. كان أرتو يقول "الكتابة من أجل الأميين، الكلام من أجل المصابين بالعي، والتفكير من أجل فاقدي الرشد... إنها قضية صيرورة"[63]. ليس الفنان معتوهاً أو عيياً أو أمياً، وإنما يصير كل ذلك. يصير هندياً (نسبة للهنود الحمر) ولا يكف عن فعل هذا، ربما من أجل أن يصير الهندي الذي هو هندي بالفعل، شخصاً آخر، وينتزع نفسه من حالة احتضاره. وبالمثل "فنحن نفكر ونكتب من أجل الحيوانات ذاتها، نصير حيواناً كي يصير الحيوان كذلك كائناً آخر. يظل احتضار فأر، أو قتل ثور، حاضرين في الفكر (كما هو الحال مع كافكا، ولورانس)، لا نتيجة شفقة، وإنما كمنطقة للتبادل بين الإنسان والحيوان، حيث ينتقل شيء ما من هذا إلى ذاك". ولا يعني تشكيل الكاتب لأقلية هامشية أن الناس الذين يكتبون هم أقل عدداً من القراء، فقد لا يكون هذا صحيحاً في الوقت الحاضر، بل معناه أن الكتابة تلتقي دائماً بأقلية هامشية لا تكتب، ولا تحمل نفسها مسؤولية الكتابة. ثمة التقاء يحدث هنا بين الكتابة وبين هذه الأقلية، لا يتعلق الأمر بالمحاكاة، وإنما بالارتباط، يتأثر الكاتب في أقصى أعماقه بصيرورة -غير الكاتب.

---

(63) دولوز، ما هي الفلسفة، ص 121.

إن عملية التعبير عن الأقلية الهامشية تستوجب على الكاتب أن يكون خائناً لذاته ولجنسه، ولطبقته، ولأغلبيته، وعليه أن يكون خائناً للكتابة ذاتها. فهناك دائماً شيء من الخيانة داخل خط الهروب "نخون القوى السائدة التي تريد احتجازنا، وشل حركتنا"[64]. إن الخيانة شيء صعب، إنها إبداع. ينبغي أن يفقد المرء في إطارها هويته ووجهته، ينبغي الانتفاء وينبغي أن يصير المرء مجهولاً "يفقد شخصيته وذاتيته"[65].

لم يكن دولوز من القائلين أن الفن يخلق الثورات، بل هو يصف هذه الدعاوى بأنها "مثيرة للسخرية، وأن مكانها اليوم هو المتحف. فليست وظيفة الفن أبداً تثوير الجماهير، أو حتى المناداة بالثورة، كما هو الحال في الأدبيات الماركسية"[66]. والفن في النهاية لا علاقة له بالسياسة، أي لا يمكن تصوره كخادم لها. لكنه في الوقت نفسه، وبسبب طبيعته المقاومة، يشترك في مقاومة السلطة بمفهومها الواسع، بما فيها السلطة السياسية "فالفلسفة والفن بما يخلقانه من عوالم افتراضية قادران على التماس مع الأحداث السياسية والمساهمة أيضاً في خلقها بما يطرحانه من ابتكار لأطوار وجود جديدة غير مسبوقة"[67]. فالواقع أن الفن يقف على طرف النقيض من كل سلطة، والسلطة في المقابل تقف بكل أدواتها أمام الفن؛ "من الصحيح أن النازية وحتى نهايتها،

(64) دولوز، حوارات، ص 56.

(65) دولوز، حوارات، ص 61.

(66) Deleuze, *Time- Image*, p 156.

(67) Rodowick, *Ibid*, p 208.

كانت تعتقد أنها تنافس هوليوود". ولأن السلطة، وتحديداً السياسية، تدرك جيداً طبيعة الفن، وقدرته على المقاومة؛ فإنها تحاول، ما أمكنها، استقطابه. وإن لم تفلح في ذلك، فإن سلطة المنع والرقابة هي إحدى أدواتها. لذا فالفن، بشكل أو بآخر، يهدد السلطة ويشكل خطراً عليها، إنه يبث روح المقاومة، ويرسي دعائمها، حتى لو تم ذلك بصورة غير مباشرة "ليس في استطاعة الفنان خلق شعب قط، كل ما في إمكانه هو مناداته بكل قوته. لا يمكن لشعب أن يخلق ذاته إلا تحت وطأة آلام مبرحة، كذلك لا يستطيع الفن أن يعمل إلا وفق معاناة... معاناة هي في ذاتها مقاومة، مقاومة للموت والعبودية، للعار والحاضر"[68]. ومع ذلك فقد يقدم الفن خطاباً سياسياً مباشراً في البلدان المستعمرة أو المحتلة، عندما لا يحتمل الواقع رمزاً، أو معنى متوارياً، وعندما يغيب الشعب القادر على فهم الروح الحقيقية للفن. هنا يجد الفنان، لزاماً عليه، أن يستحضر هذا الشعب، أن يستدعيه، حتى لو اتهم بالإفراط في اللغة المباشرة. ويرى دولوز أن هذه الحالة تجسدت في السينما السياسية في العالم الثالث، خاصة لدى يوسف شاهين، وغلاوبر روشا *(Glauber Rocha)*.

أخيراً فإن هذا العرض الموجز لفلسفة دولوز الجمالية قد كشف لنا عن الأهمية التي أولاها دولوز في فلسفته للفن والجمال، فقد رأى دولوز في الفن ميداناً تطبيقياً لنسقه المفاهيمي. وبالفعل، فالعديد من المصطلحات الدولوزية يبدو غامضاً،

---

(68) دولوز، ما هي الفلسفة، ص122.

ومرتبكاً، ومجرداً. لكن ما أن نجد دولوز يتحدث عن هذا المفهوم في سياق فني ما، إلا وجدنا هذا المفهوم وقد تكشفت لنا دلالاته وممكناته.

والواقع أن تصور دولوز للفلسفة ووظيفتها في عصر التطور التكنولوجي الهائل منطلق في الأساس من داخل الحقل الفني، فالفلسفة إبداع للمفاهيم، وبالتالي فهي تشترك مع الفن في مهمة الإبداع... إبداع الجديد. فالفلسفة وفقاً للفهم الدولوزي تقف على طرف النقيض من أي محاولة لمواجهة الإشكاليات بأنساق جاهزة. فنحن بحاجة -وفقاً لدولوز- أن نتيح للفكر الانفتاح على ممكنات تكمن فيما هو خارج أو يتجاوز الأنساق والقوالب التي يبتكرها الفكر ذاته. وعلى الفلسفة أن تتحلى بهذا الانفتاح والتجاوب، وأن تصيغ إشكالياتها وفقا لما يستجد من أحداث، لهذا سميت فلسفة دولوز بفلسفة الحدث، أي فلسفة لا تواجه العالم بمقولات جاهزة مسبقة. إن هذا المعنى الذي ألح عليه دولوز عبر كتاباته يجعل الفلسفة تتقاطع مع الفن، وبالفعل فدولوز ينظر إلى الفيلسوف على أنه فنان، والفنان لا يعمل وفق نموذج جاهز، فهو لا يملك أي مخطط تنظيمي يرتب فيه العناصر والأشياء ثم يعمل بعد ذلك على إعادة إنتاجها. إنما الفنان، وأيضاً الفيلسوف، يعمل من خلال نسق مفتوح أو منفتح على الحياة، وهذا النسق تحكمه الصيرورة التي هي من صميم الأشياء، لذا فهو قابل للتبدل والتحول والدخول في علاقات جديدة، إنه يتسم بنوع من الفوضى، لكنها فوضى خلاقة *(chaos créatif)* كما يصفها دولوز.

دولوز والسينما أو الفيلسوف وظله

سمير الزغبي

المقدمة

ليس بديهياً أن ينشأ اتصال جذري ما بين الفلسفة والسينما، خاصة إذا ما تم النظر إلى المسألة من وجهة إنشائية وكذلك فلسفية، فالسينما حديثة العهد كإبداع فني يعتمد على مقومات تقنية، في حين أن الفلسفة تاريخها شاهد على الفكر في أقدم ردهاته.

فإذا كانت الفلسفة خطاباً سمته التحليل والإفهام والكشف عن مقاصد ورؤى ومواقف محددة وتبرير أطروحات معيّنة، فإن السينما بما هي مجال إبداعي تقني يقوم على بناء صورة متحركة، تبدو أمراً بعيداً كل البعد عن الفلسفة وتكون بذلك العلاقة بينهما أمراً غريباً، أو على الأقل أنها ليست بديهية[1].

---

(1) «... mais les livres de philosophie du cinéma explicitement déclarés comme tels se comptent sur les doigts de la main. Quant =

في مؤلف «السينما والفلسفة» يستحضر دومينيك شاتو (CHATEAU Dominique)[2] بعضاً من المواقف الفلسفية مثل موقف برغسون وكذلك ميرلوبونتي...، وهي مواقف ما زالت تتمسك بالتباعد ما بين المجالين وتعتبر أن هنالك فوارق خاصة في مستوى طبيعة المجالين، من مجال تفكير إلى مجال تقني. هذه العودة إلى أطروحات تؤكد الاختلاف الجوهري ما بين الفلسفة والسينما تبدو لكأنها دعوة مؤكدة لعدم البحث في العلاقة الممكنة بين المجالين. إلا أن مؤلف «السينما والفلسفة» لا يستبعد إمكانية الخوض في مبحث ينشغل بمسألة العلاقة بين السينما والفلسفة، رغم ما يشاع من تباعد بينهما، وإن استحضار الأطروحات الفلسفية التي تؤكد التباعد بين المجالين، الغرض منه هو إبراز أن العلاقة ليست بديهية، فمسألة السينما لا تعتبر من المشاغل الفلسفية المعهودة، فقد تعودنا في تاريخ الفلسفة

= aux contributions des philosophes à la bibliographie sur le cinéma, loin de songer d'emblée à un chapelet de noms, n'est-on pas renvoyé à l'obsession invocation de Bergson, et son opportune théorie de la durée? Deleuze souligne que Bergson «ne trouve apparemment dans le cinéma qu'un faux allié», que Husserl n'en parle pas du tout, que Sartre l'oublie dans *l'Imaginaire* et que Merleau - Ponty n'y voit qu'un «allié ambigu» (1983: 84). «Le cinéma est d'abord une invention technique ou la philosophie n'est pour rien» disait d'ailleurs ce dernier en 1945 (1996: 75).

(2) Dominique CHATEAU: *Cinéma et philosophie NATHAN.*

بالاهتمام بمشاغل تتسم بكونها تنتمي إلى المسائل النظرية وذات البعد الأنطولوجي. فالتأسيس هو الهاجس الذي رافق تاريخ الفكر الفلسفي طويلاً، وإن النظر للفن لم يكن من جهة الانشغال بالأثر الفني مباشرة وإنما لغاية تأسيس قول يضع معايير كونية ومطلقة للتجربة الفنية، وهو ما نجد استجابة واضحة له في ما أنجزه كانط في مؤلفه «نقد ملكة الحكم».

إنطلاقاً من هذه الاعتبارات يبدو أن مبحث العلاقة ما بين السينما والفلسفة لا يمثل مبحثاً عادياً في تاريخ الفلسفة، باعتبار أن الانشغال بالآثار الفنية يعتبر أمراً مستحدثاً في الفلسفة، فرضته تحولات هامة في تاريخها ومفاهيمها وذلك استوجبته الأبحاث الإنشائية التي كشفت عن التلازم بين العملية الإبداعية في الفن عموماً وفي السينما بالخصوص[3]. إلا أن هذا الأمر لا يعني

---

(3) Jean François Mattéi: «Cinéma et philosophie» *in Critique «Ciné philosophie», janvier-février 2005. 692-693,* «Dominique Château s'est pourtant attelé à la tache de mettre en perspective cinéma et philosophie en présentant le bilan des rencontres entre la totalité des phénomènes cinématographiques et le point de vue de la philosophie. (.....) Dominique Château fait le choix implicite d'une attitude réaliste en ouvrant ce qu'il appelle «le chantier» de cinéma et philosophie»».

«Le montage cinématographique n'est pas seulement une opération technique indispensable à la fabrication des films. C'est aussi un principe de création, une manière de penser, une façon de concevoir les films en associant les images» *Esthétique du*

بالمرة أن هنالك تغييب كلي لمسألة السينما في تاريخ الفلسفة، هنالك مباحث في هذا المجال تجلت ضمن الخطاب الفلسفي إلا أنها قد بقيت ضمنية، فمسألة السينما ظلّت ذلك «المسكوت عنه»، خلال التاريخ الفلسفي، وذلك لاعتبارات متعددة، أهمها: أن ظهور السينما كان متأخراً بالمقارنة بالفنون الأخرى، لكنه في مرحلة من تاريخ الفلسفة سيتبين بوضوح أن الآليات المفاهيمية التي تشتغل بها السينما هي في واقع الأمر مفاهيم لها عمق وتجذر فلسفي يعود بالتفكير إلى حدّ «أمثولة الكهف» لأفلاطون[4] الواردة في الكتاب السابع من الجمهورية. حيث تحفل هذه الأمثولة، بمشهد هو بمثابة «السيناريو» ذلك أن النص يخاطب المخيلة فهو مفعم بالرموز التي تعبر عنها كل عناصر الأمثولة، وخاصة إبراز التنوع في مستوى الرؤية والمنظورات، فالضوء في

= *montage*: VINCEL AMIEL NATHAN/HER 2001, Paris, avant-propos.

(4) بإمكاننا بدء حفريات السمعي البصري مع النار والظلال التي تنعكس على حيطان المغارة، وتحديد بدء النقد السينمائي مع أفلاطون، فالغرفة المعتمة التي عرفت باسم الستينوبي تعود إلى ما قبل التاريخ. لكن، وكما وضح ذلك جاك بيريو بدأ العرض الضوئي القار في القرن السابع عشر مع الفانوس السحري، الذي يعتبر ملحقاً للغرفة المعتمة. أما الصورة المتحركة فلم تظهر إلا في القرن الثامن عشر، خلال الثورة الفرنسية، مع اختراع الترافلينغ على يد البلجيكي روبرتسون مخترع «الشبحيات، Fantasmagorie» الذي كان يمرر، خلف شاشة عربة تسير على سكة حديد وتحمل مصباحاً. ريجرس دوبري حياة الصورة وموتها ترجمة فريد الزاهي أفريقيا الشرق 2002.

هذه الأمثولة يحمل معنى محدداً للمنظورية التي تشكل الموقع ومدى قابلية الصورة للانكشاف، وهوما يحيل إلى البعد السينماتوغرافي «لأمثولة الكهف». بهذا المعنى تكون الممارسة الفلسفية للسينماتوغرافيا قديمة ومتجذرة، فالفيلسوف لا يحرّر نصوصاً ثابتة، ذات منحى ستاتيكي، وإنما النص الفلسفي ديناميكي ومتحرك في اتجاهات مختلفة، هو بمثابة المشهد حيث هنالك شخوص وأماكن محددة، وأضواء، وأصوات، وكل هذا لا يمكنه أن يعبّر إلا عن شكل هو بمثابة السيناريو، وهو «إخراج» متكامل العناصر، فالتركيب واضح وجلي والمحاورة الأفلاطونية تمزج بين عناصر مختلفة، وتحدد لكل عنصر وضعاً خاصاً به. إن شكل الكتابة الذي تنبني عليه المحاورة لا يمكن أن يكون شيئاً آخر غير سيناريو يكون فيه سقراط شخصية محورية تتكفل بإدارة الحوار الميثولوجي، إن بنية المحاورة الأفلاطونية في ذاتها بنية فنية، فهي تشكل مسرحي متميز، إذ إن أفلاطون يضع فوق الركح سقراط الرمز، ومحاوراً آخر وهو ما يكشف عن البناء المسرحي للمحاورة، إضافة إلى ذلك فإن أفلاطون لا يصف وقائع عينية ضمن محاورته وإنما يضع رموزاً وأمثولة Allégorie، فالكتابة الأفلاطونية هي كتابة فنية تنفتح على أفق فني وتتجاوز المعطى الواقعي الصلب، فاستعمال الرمز وتشكيل الأساطير، يمثل إبداعاً فنياً، باعتباره يكشف عن انفتاح المخيلة، فالفيلسوف سيكون بهذا المعنى فناناً مسرحياً.

هذه الاعتبارات الفلسفية تستدعي طرح الإشكالية المتعلقة بمسألة العلاقة بين السينما والفلسفة. فبأي معنى تجوز العلاقة ما بين الفلسفة والسينما؟ وكيف تكون ممكنة؟ بلغة أوضح كيف نبرر

حضور الفلسفي بشكل عميق داخل الإبداع السينمائي وكيف تكون السينما استجابة لمقصد فلسفي؟ هذه الإشكالية، هي أساسية، ومبرّرة، من وجهة فلسفية وكذلك إنشائية(5)، حيث تجسد التمازج والتزاوج بين الفلسفي والفني في أشكال مختلفة وخاصة ضمن ما يعبّر عنه بالمنعرج الاستاطيقي للفلسفة، إذ الفيلسوف يتحول ذاته إلى فنان، هنالك ثنائيات في هذا المجال مجسدة في تاريخ الفلسفة والجماليات، بدءاً بالثنائي: نيتشه/فاغنر، إذ لم يخفِ الفيلسوف انبهاره بموسيقى فاغنر، حيث أنجز تمجيداً للفنان سابقاً من نوعه في تقديمه لمؤلفه «مولد التراجيديا». وهذا الثنائي، تجدد في شكل آخر بعلاقة بين فيلسوف وشاعر وهما: هايدغر/هولدرلن، الشكل الموالي للتناغم بين الفيلسوف والفنان سيبرز ضمن ثنائي آخر لا يقل أهمية وقيمة عما سبق ذكره وهو ميرلوبونتي/بول سيزان، حيث يلتقي الفينومينولوجي بالرسام، ويجد صدى منهجه في لوحات الرسام.

هذه الاعتبارات تشكل أفقاً، يبرر مثل هذا المبحث، حيث سيتم الانشغال هذه المرة بالعلاقة ما بين الفيلسوف والسينمائي. وهو أمر تشكل بوضوح ضمن مؤلفي دولوز حول مسألة السينما.

---

(5) ««Le cinéma offrirait - il un terrain particulièrement fécond (sous entendu plus fécond que d'autres «arts» ou d'autres disciplines) à l'exercice de philosophie? (... ...) le cinéma présente-t-il quelque aspect qui lui est vraiment propre et susceptible d'offrir à la philosophie motif à se nourrir (voir à se renouveler)» Château Dominique: Cinéma et philosophie.

1 ـ دولوز: من إبداع المفاهيم إلى إبداع الصور

إن الإبداع يوحّد ما بين الفلسفة والفن، وإذا كان دولوز قد اعتبر الفلسفة إبداعاً للمفاهيم، فهو لا يفصل في الواقع ما بين إبداع المفاهيم وإبداع الصور، وهي المهمة التي يتكفل بإنجازها الإبداع السينمائي، لكأن عمل الفيلسوف ـ من منظور دولوز ـ منشد إلى أبعد الحدود إلى عمل السينمائي، ولكأن الفلسفة ضمن هذا الاعتبار تتحول برمتها إلى إبداع سينمائي، خاصة وأن المشهد ليس له من ظهور إلى عبر الصور السينماتوغرافية، فالمشروع الفلسفي لم يعد منفصلاً بأي شكل عن الإبداع السينمائي، إذ الصورة هي الجهاز الذي يمثل منطلقاً للتصوّر أي بمعنى أدق للتفكير. ففي عصر الشاشة ما لا يقبل الرؤية لا يتمتع بأي وجود فقد تبخرت الكائنات اللفظية، تلك الأشياء التي لا توجد إلا بالقول وتلك الأساطير الخالصة التي تأسّس عليها الواقع القديم.

إن العلاقة هكذا ممكنة رغم التباعد الظاهري بين المجالين، وهو ما تأكد ضمن نصوص هامة[6]. إذ الإنشائية لم تنفك عن

(6) «Le cinéma et la philosophie se rejoignent dans la mesure ou tous deux créent ce que Deleuze appelle des plans d'immanence (...) cinéma et philosophie posent des problèmes communs, qui peuvent être soit montrés artistiquement sous forme d'images, soit pensés philosophiquement sous forme de concept» Suzanne Hême de Lacotte: *Deleuze: philosophie et cinéma; le passage de l'image mouvement à l'image temps*, L'Harmattan, 2001.

التأكيد أن العملية الفنية ليست مجرد عملية تقنية منعزلة وإنما هي إبداع متصل بالقول الفلسفي، فالسينما هي مجال للتفكير الفلسفي، ومن ناحية ثانية تجد الفلسفة في السينما بما هو إبداع استجابة لأطروحاتها، فالعلاقة تبدو مزدوجة، وهو أمر لا ينجز البحث فيه من جهة الفلاسفة الذين انشغلوا بمسألة السينما فحسب وإنما كذلك هو أمر يستوجب الحفر فيه ضمن الدراسات الإنشائية أي ضمن أبحاث المنظرين في مجال السينما[7]. فالمشتغلون بمجال السينما هم ينتمون في واقع الأمر إلى جنس المفكرين، سواء كان ذلك بوعي منهم أو غير وعي منهم، حيث هنالك تأكيد على التلازم الوثيق ما بين العملية الإبداعية التقنية في مجال السينما، والهم الفكري للفيلسوف، لا وجود لفواصل ما بين الإبداع الفني والتفكير الفلسفي، هذا الطرح يجد أصالته ضمن ما بلغه التفكير في الفلسفة مع جيل دولوز الذي يعتبر من أهم المواقف التي انشغلت بالترابط ما بين الفلسفي والفني، في القطاعات المتنوعة للفن وخاصة السينما، حيث لم يبخل فيلسوف الاختلاف، على من يشتغل على العلاقة بين الفلسفة والسينما، بأن يكشف العديد من الإشكاليات التي تتصل عضوياً بهذه المسألة. فالانشغال بمسألة السينما، هكذا يعتبر حديثاً لكنه شهد

(7) «..aujourd'hui, on est encore réduit à dire comme Epstein en 1921: «la philosophie du cinéma est toute à faire» (1994: 91) *in Cinéma et philosophie*, Dominique Château, Introduction.

دسامة واهتماماً كبيراً تجلّى بالخصوص في أعمال دولوز من خلال ثنائيته المشهورة[8]. يقول دولوز صراحة في افتتاحية المؤلف الأول المخصص لمسألة السينما بأن منظري السينما لا تتم مناظرتهم بالرسامين، أو المعماريين أو الموسيقيين فحسب،

(8) Gilles Deleuze: *Cinéma I l'image-mouvement, cinéma II l'image-temps,* Collection critique, les éditions de MINUIT, Paris 2002.
«La théorie du cinémane ne porte pas sur le cinéma, mais sur les concepts du cinéma, qui ne sont pas moins pratiques, effectifs ou existants que le cinéma même. Les grands auteurs de cinéma sont comme les grands peintres ou les grands musiciens: c'est eux qui parlent le mieux de ce qu'ils font. Mais en parlant, ils deviennent autres choses, ils deviennent philosophes ou théoriciens, même Hawks qui ne voulait pas de théories, même Godard quand il feint de les mépriser.Les concepts du cinéma ne sont pas donnés dans le cinéma. Et pourtant ce sont les concepts du cinéma non pas des théories sur le cinéma. Si bien qu'il y a toujours une heure, midiminuit, où il ne faut plus se demander «qu'est-ce-que le cinéma?», mais «qu'est-ce-que la philosophie?». Le cinéma lui-même est une nouvelle pratique des images et des signes, dont la philosophie doit faire la théorie comme pratique conceptuelle. Car aucune détermination technique, ni appliquée (psychanalyse, linguistique), ni réflexive, ne suffit à constituer les concepts du cinéma même». Deleuze: *L'image-temps,* Conclusion, p. 365.

وإنما ينظر إليهم كمفكرين، فهم يفكرون وفقاً «للصورة ـ الحركة» و«الصورة ـ الزمن» وليس وفقاً للمفهوم(9). إن مثل هذا الإعلان الدولوزي في مفتتح حديثه عن السينما، يفصل الفلسفة عن صورتها القديمة، في ما يتصل بعلاقاتها بالفن، وبالخصوص بالسينما، العلاقة ما بين الفيلسوف والسينمائي أصبحت عضوية، وأصبح الفيلسوف لا يتحرج من تصنيف أفكاره ومفاهيمه ضمن سجلات الإبداع الفني. إن دولوز هكذا افتتح عصراً جديداً للفلسفة، وإن كان نيتشه في ما سبق قد بشّر بأن فيلسوف المستقبل هو فنان، مستكشف العوالم القديمة. إلا أن فيلسوف «الاختلاف والمعاودة» سيدفع بالمشروع إلى أفق هو بمثابة السقف، حيث إن التفلسف أصبح يضم قطاعات كان قد تبرأ منها في ما سبق أكثر من مرة. فاحتفال مدونة دولوز بالسينما يجعل الفكر منفتحاً وأكثر من ذي قبل على المجالات الحيوية للتجربة الإنسانية، فتصنيف منظري السينما ضمن خانة الفلاسفة يعتبر سبقاً فلسفياً دشنه دولوز. السينمائيون لا يمكن عزلهم عن صنف المفكرين، لأن

(9) «Nous traitons dans cette partie de l'image-mouvement et de ses variétés. L'image fera l'objet d'une seconde partie. les grandes auteurs de cinéma nous ont semblé confrontables, non seulement à des peintres, des architectes, des musiciens, mais aussi à des penseurs. ils pensent avec des image-mouvement, et des image-temps, au lieu de concepts», Deleuze: *Cinéma L'image-mouvement,* Avant-propos.

التفكير لا ينحصر في الانشغال بالماهيات بل يكون بواسطة نمط جديد من المفهوم هو الصورة ـ الحركة والصورة ـ الزمن.

إن مشروع دولوز ـ في ما يخص مسألة السينما ـ لا يتوقف في المؤلف الأول أي «السينما ـ الحركة»، بل إن الفيلسوف يعلن منذ البداية عن المؤلف الثاني أي «السينما ـ الزمن». هذا الأمر يبرز أن هنالك اتصالاً وثيقاً بين المؤلفين، فمن الضروري أن يستكمل القول والمشهد الذي احتفل به المؤلف الأول، حيث تكشف الوحدة العضوية بينهما. الجزء الأول من المشروع اهتم بالترتيب، لا بالمعنى الكرونولوجي، وإنما بمعنى التصنيف، تلك الممارسة الفلسفية الصميمة والحميمية، فلقد مارسها أرسطو في أكثر من مؤلف، فيما يتصل بتصنيفه للعلوم وموضوعاتها. لكن الأمر لدى دولوز هاهنا يختلف، فالتصنيف لا يقوم على غائية أو على تفاضلية أنطولوجية، بل أن الأمر لدى دولوز يتم على واجهة أخرى، فتصنيف الصور والعلامات يقوم على مهمة تشخيصية، أركيولوجية، حيث ينفذ الفيلسوف إلى عمق مفهوم الصورة، فيكشف عن عمقه وتجذره الفلسفي.

2 ـ مفاهيم فلسفية أم اتجاهات سينمائية؟

إن مسألة السينما تطرح أكثر من إشكال، ولا سيّما أن النظر في الأمر حسب فيلسوف الاختلاف لا يكون بأي حال نظراً خالياً من الشحنة الفلسفية، خاصة وأن السؤال عن السينما يتحرك ضمن سؤال أشمل منه وأكثر تجذراً وهو سؤال ما الفلسفة؟ وإن هذا الاتصال يجد قراره في مستوى المفاهيم، فمفاهيم السينما، وإن

كانت خاصة بها، فإنها في واقع الأمر مفاهيم تتأسس داخل الحقل الفلسفي، لكن هل يعني هذا الأمر أن السينما على المستوى النظري خاضعة خضوعاً تاماً للرؤية الفلسفية أم أن هذا الاعتبار يكشف عن التكامل والوحدة بين مجالين هما في الواقع ينتميان إلى صنفين مختلفين من الإبداعات الإنسانية؟ مثل هكذا مبحث يحرّر الفلسفة من كل الأساليب التقليدية في تناول المسائل، فالفلسفة هي في حاجة أكيدة إلى هذا «اللافلسفي» الذي يحررها ويكسبها حيوية وتجذراً في التجربة الإنسانية، وبالخصوص التجربة الجمالية، صحيح أن الفلسفة لم تفارق الفني منذ نصوصها المبكرة إلا أن هنالك تحول في الوجهة وفي القصد، وهو الذي استدعى هذا الاحتفال المكثف بالجماليات مع فلسفة الاختلاف.

إن التفكير في السينما ـ في واقع الأمر ـ لا يفصل الفلسفة ولا يبعدها عن أكثر مشاريعها حميمية بل نجد اتصالاً ما بين المشروع الفلسفي الأصيل وهذا الانشغال الأساسي بقطاعات حيوية في الإبداع الفني ومنها بالخصوص السينما، ذلك أن مبحث السينما يستدعي ضرورة البحث في مفهوم الصورة وهو مفهوم له أهمية فلسفية وكذلك جمالية، فدولوز في ثنائيته المشهورة، ينطلق في البداية بتفكيك مفهوم «الصورة ـ الحركة» كما تجلى ذلك في نص لم ينفك دولوز يقر بقيمته في تاريخ الفلسفة وهو نص برغسون وخاصة في مستوى مؤلف «التطور الخلاق» (1907)، وكذلك مؤلف «المادة والذاكرة» (1896)، في هذا المؤلف ينجز برغسون في نظر دولوز تشخيصاً لأزمة علم النفس، فلا يمكن البتة إنشاء تعارض بين الحركة كواقعة فيزيائية تحدث في العالم الخارجي من جهة، والصورة كواقع نفسي تحدث في الوعي. إذ

يعتبر دولوز أن هذا المؤلف هو الذي دشن ضمنه برغسون اكتشاف الصورة ـ الحركة وهو اكتشاف سابق للنشأة الرسمية للسينما[10]. فالمؤلف الأول *(Cinéma I L'image - mouvement)* يبحث في كيفية مقاربة الصور والعلامات كما تظهر في السينما ودولوز ينطلق من تصنيف الصور والعلامات التي وضعها الأميركي بيرس (Pierce 1839-1914) ويواجهها بالمفهوم البرغسوني الصورة ـ الحركة أو بصورة أدق الصورة ـ الزمان بما هي تعبير عن الصورة السينماتوغرافية، فتصنيف الصور والعلامات يشتغل حول التباينات الموجودة بين أكبر الاكتشافات والتأليفات السينمائية التي أبدعها مفكرون[11].

إن الأمر في المؤلف الأول لا يتعلق بالبحث في تاريخ

---

(10) «La découverte bergsonienne d'une image-mouvement, et plus profondément d'une image-temps, garde encore aujourd'hui une telle richesse qu'il n'est pas sûr qu'on en ait tiré toutes les conséquences. Malgré la critique trop sommaire que Bergson un peu plus tard fera du cinéma, rien ne peut empêcher la jonction de l'image - mouvement, telle qu'il la considère, et cinématographique» Gilles Deleuze cinéma I *L'image - mouvement,* Avant-propos, p. 7.

(11) «Cette étude n'est pas une histoire du cinéma. C'est une taxinomie, un essai de classification images et des signes (...) nous nous référons souvent au logicien américain Pierce (1839-1914), parce qu'il a établi une clasification générale des images et des signes», Deleuze.

السينما وإنما هو مبحث ينشغل بترتيب الصور والعلامات كما تظهر في السينما. وأول نمط للصورة هو الصورة ـ الحركة بتغيراتها الأساسية أي الصورة المدركة والصورة الانفعالية والصورة الفعل. ينشغل الفيلسوف كذلك بمسألة التركيب، وهي في أصلها لا تبدو فلسفية وإنما تنتمي أساساً إلى الإبداع السينماتوغرافي خاصة وأن الفيلسوف يستحضر في هذا المجال المخرج والسينمائي والمنظر الروسي أيزنشتاين[12] (Eisenstein). فالسينمائي المذكور سالفاً يؤكد ـ على حد تعبير دولوز ـ أن التركيب ماهية الفيلم فهو الفكرة المؤسسة. إن التركيب ليس شيئاً آخر غير

---

(12) «Eisenstein est considéré encore aujourd'hui comme le plus grand metteur en scène russe... ... . les deux grands ouvrages qui contiennent la substance de sa pensée ont été traduits en anglais. Ce sont *Film Form et The Film Sense*... le principe du montage et son pouvoir intellectuelle ont été étudiés à la fois dans le premier chapitre de *The Film Sense et dans Film Form*... ... Eisenstein rappelle sa divergence de vues d'avec Poudovkine qui voyait dans le montage un enchaînement de morceaux... ... ... À la base de tout art, il y a le conflit. C'est une thèse qu'Eisenstein développe dans le chapitre intitulé: une approche dialectique de la structure du film. L'art est en quelques l'extrapolation du matérialisme dialectique, la correspondance sorte esthétique de la philosophie dialectique.... Alors que Poudovkine qui voyait dans le montage le développement d'une idée, sentait un principe épique à la base de l'art, Eisenstein y sent un principe dramatique. Henri Agel: *Esthétique du Cinéma*, p. 82-87.

العملية التي تتعلق «بالصور ـ الحركة» لكي تستخرج الكل أي الفكرة بما هي صورة الزمن وهي صورة تكون بالضرورة غير مباشرة بما أنها مستنتجة من العلاقات التي توجد بين الصور ـ الحركة. فالتركيب هو تكوين وترتيب «صور ـ حركة» بما هي مكوّنة لصورة غير مباشرة للزمن.

إن فهم الزمن انطلاقاً من الحركة بحسب التركيبات المختلفة هو ما أدى إلى تأسيس مدارس مختلفة في مجال التركيب السينمائي، وحسب دولوز يمكننا أن نميز بين أربعة توجهات في هذا المجال:

ـ النزعة العضوية للمدرسة الأميركية: وتتميز بالتركيب العضوي النشيط، التجريبي للسينما الأميركية يكون فيها تركيب الصور ـ الحركة بمثابة التنظيم العضوي إذ العضوية هي أولاً وحدة داخل المتنوع بمعنى أنها مجموعة من الأعضاء المتمايزة. وإن العلاقة بين هذه الأجزاء تكوّن تركيباً متواتراً إذ إن الصور تتواتر وفقاً لإيقاع محدد.

ـ المدرسة السوفياتية الجدلية حيث يتم التأليف بين الصور على أساس تعارضها ولا يكون الانتقال من صورة إلى أخرى بحسب تطور زمني وإنما بحسب جدلية. ويعتبر دولوز أن أيزنشتاين يمكن اعتباره كمؤسس للمدرسة بالنسبة لبودفكين ودوغشنكو لأنه اتخذ من القانون الثالث للجدلية مبدأً وهو المتمثل في كون الواحد ينشطر إلى اثنين ويؤدي بدوره إلى وحدة جديدة مؤلفة للكل العضوي.

ـ النزعة الكمية للمدرسة الفرنسية ما قبل الحرب: متميزة بالتركيب الكمي والنفسي ويعتبر (Gance) المؤسس المعترف به

لهذه المدرسة والتي قطعت مع مبدأ التركيب العضوي، وإنما يميز هذه المدرسة هو نوع من الديكارتية، إنهم المؤلفون الذين يهتمون قبل كل شيء بكمية الحركة والعلاقات المترية التي تسمح بتعريفها، فالمدرسة الفرنسية هكذا تبتعد عن التركيب العضوي وكذلك لم تأخذ بالتركيب الجدلي، لكنها أنجزت تركيباً ميكانيكياً موسعاً للصور ـ الحركة.

ـ المدرسة التعبيرية الألمانية التكثيفية. وهي متميزة بالتركيب المكثف والمثالي.

إن ما يمكن استنتاجه ـ حسب دولوز ـ من خلال هذا التصنيف هو أنه في كل نزعة يمكن للمؤلفين أن يختلفوا اختلافاً عميقاً رغم وحدة الموضوع والمسائل والاهتمامات. بمعنى أوضح، إن الاختلاف لا ينفي الرجوع إلى نفس المفاهيم الأولية أي مفاهيم الصورة والحركة والزمن.

من خلال هذه الاعتبارات يتبيّن أنه بالنسبة لدولوز، عملية التركيب رغم كونها عملية تندرج ضمن الإبداع السينمائي التقني، فإنها ليست شيئاً آخر غير تفكير، أي أنها تتأسس على المفاهيم الفلسفية، فالتصنيف ذاته أمر معهود في تاريخ الفلسفة، وهو ممارسة فلسفية صميمة، من ذلك تتوضح هذه القرابة بين الفلسفة والسينما لدى دولوز على حد التوحد والتجانس في مستوى المفاهيم، في اعتبار فيلسوف الاختلاف لا يمكن لعملية التركيب (le montage cinématographique) أن تنجز خارج الأفق المفاهيمي المحدد لها، وبذلك وحسب التصنيف الذي حدده دولوز في المؤلف الأول من الثنائية المخصصة للسينما، يبرز العمق الفلسفي لهذه الممارسة الإبداعية التقنية ـ التركيب.

بالنسبة للمؤلف الثاني أي *(cinéma II L'image- temps)* هنالك مبحث جديد يبرز الاختلاف ما بين الصورة ـ الحركة والصورة ـ الزمن، فالأولى تشكّل الزمن على نحو تجريبي بينما الصورة ـ الزمن ليست تجريبية بالمرة وهي ليست كذلك ميتافيزيقية وإنما «ترانسندنتالية» بالمعنى الكانطي[13]، وهي لا تقصي الحركة وإنما تقلب العلاقة من تبعية الزمن للحركة إلى تبعية الحركة للزمن.

هكذا يتبيّن مع دولوز وضمن مؤلفيه المشهورين حول السينما أنه في واقع الأمر يدشن مشروعاً جديداً بالنظر إلى مؤلفاته حول الفن، فقد خصص مؤلفات للرسم مع فرنسيس بيكون «منطق الإحساس» وكذلك في الأدب مع «بروست والعلامات» و«كافكا». إلا أنه ضمن هذه المؤلفات لم يكن لا الأدب ولا الرسم بصورة عامة هو موضوع البحث وإنما الأمر يتعلق أكثر بمونوغرافيا منه بنظريات متناسقة. في مؤلفي «سينما *I*و*II*» يختلف الأمر حيث نجد معالجة شاملة للفن السابع، منذ جذوره إلى حدود الستينيات من القرن للعشرين. بهذا المعنى تحوز مسألة السينما منزلة خاصة ضمن مدونة دولوز. وهكذا يكون المشروع جديداً، أو هو على الأقل يطرح بصفة خاصة إشكالية تتمثل في مستوى مفاهيم السينما التي لاتنبع من السينما ورغم ذلك هي مفاهيم للسينما. إن مسألة المفاهيم تمثل إشكالاً لا بدَّ من مواجهته ضمن القول الدولوزي وضمن المقاربات الأخرى التي انشغلت بالمسألة. وإن طرح مسألة المفاهيم كإشكال أمر يبرر تناول مسألة العلاقة بين السينما

---

(13) Deleuze: *Cinéma II image-temps*, P. 355.

والفلسفة باعتبار أن هذه الأخيرة تعرف لدى دولوز بكونها فن إبداع المفاهيم، فالسينما رغم أنها لا تنتمي لجنس الاهتمامات التقليدية للفلسفة باعتبارها مجالاً من جنس «اللافلسفي»، إلا أن هذا الأمر لا ينفي العلاقة بينهما، فدولوز يعتبر أن الفلسفة هي في حاجة إلى اللافلسفي الذي سيفهمها[14]. فمؤلفا «سينما *I* وسينما *II*» ليسا شيئاً آخر- في نظر دولوز - غير مؤلفات فلسفية، فلا وجود إلا لمفاهيم، وليست بالضرورة تلك التي أظهرتها السينما وإنما تنسجم مع ممارسات أخرى، خاصة المفاهيم الفلسفية، وهذا الأمر لا يعني البتة خضوع السينما للفلسفة، لكأن السينما ليست تفكيراً، فالسينما تفكر وتفكيرها مجسد حسياً وانفعالياً. الفلسفة كذلك تفكر، بفضل فعالية وممارسة المفاهيم.

إن التحول من الصورة - الحركة إلى الصورة - الزمن هوبمثابة الأزمة في نظر دولوز وبالتحديد أزمة في مستوى مفهوم الصورة - الفعل، وهي أزمة لها العديد من الدوافع، منها الاقتصادية والاجتماعية والسياسية وكذلك الأخلاقية، وكل التأثيرات الممكنة التي تتدخل في العملية السينماتوغرافية، لكن كذلك وبالأخص هذا التحول هو نابع من السينما ذاتها[15]،

---

(14) «La philosophie a besoin d'une non-philosophie, qui la comprend, elle a besoin d'une compréhension non-philosophique de la philosophie» Deleuze: «Qu'est-ce que la philosophie».

(15) «la mutation de l'image-mouvement à l'image-temps, une évolution est inhérente au cinéma lui-même, il s'agit d'une crise du cinéma, une crise que le cinéma a toujours portée en lui» Deleuze: *Philosophie et Cinéma*, p. 30.

هنالك أزمة في مستوى الصورة وبالتحديد أزمة في مستوى الأنماط الجمالية الكلاسيكية للسينما. هنالك تحول من «الصورة الفعل» إلى «الصورة الحدث»[16]، من ذلك يبرز أن التحول أو ما يمكن التعبير عنه بالمنعرج في مستوى جمالية السينما هو تحول مفاهيمي بالأساس، وبالتحديد تحول في مستوى مفهوم الصورة.

هكذا فإن المفهوم لم يفارق الصورة خلال تاريخ الفلسفة بل ظلّت العلاقة بينهما هي المحور الأساسي للجدل الفلسفي، فقد شدّت الصورة إزر المفهوم خلال مراحل طويلة من تاريخ الفلسفة، من ذلك فإن مدخل المفهوم، لاستكشاف العلاقة بين الفلسفة والسينما يبدو مبرراً من وجوهه الفلسفية والإنشائية.

3 ـ مولد السينما الواقعية الجديدة وأزمة الصورة ـ الفعل

إن التحوّل من «الواقعية» القديمة إلى الواقعية الجديدة جسد منعرجاً هاماً في تاريخ السينما، دولوز في بداية المؤلف الثاني المخصص لمسألة السينما[17]، يبرز أنه ضمن الواقعية القديمة

---

(16) Le néo-réalisme invoquait donc un nouveau type d'image, que Bazin proposait d'appeler «l'image fait». Ce qui définit le néo-réalisme, c'est cette montée de situations purement optiques (et sonores bien que le son synchrone ait manqué aux débuts du néo-réalisme, qui se distingue essentiellement de situations sensori-motrices de l'image-action dans l'ancien réalisme.

(17) Deleuze: *Image-Temps*, p. 11.

وبحسب الصورة ـ الفعل (l'image-action)، الوسائط لها حقيقة خاصة بصورة مسبقة، ولكنها حقيقة وظيفية، محددة وفقاً لمتطلبات الوضعية أي ما تفترضه عملية المونتاج. لكن مع الواقعية الجديدة تتخذ الأشياء والوسائط حقيقة مادية مستقلة. الواقعية الإيطالية الجديدة لا يمكن تعريفها في منظور أندريه بازان من خلال مضمونها الاجتماعي، إنما مقاربة هذا المنحى الفني الجديد تكون من خلال المعايير الجمالية الصورية، هنالك شكل جديد للواقع، فالواقع لم يتم تمثّله أو إعادة إنتاجه، وإنما أصبح مستهدفاً. فعوض تمثّل واقع قد تم تفكيكه، فإن الواقعية الجديدة تتوجه إلى واقع سيتم تفكيكه وهو دوماً ملتبس ولذلك فإن المسطح (séquence) ينزع لتعويض التركيب الناجم عن التمثلات. إن الواقعية الجديدة هكذا قد اخترعت نوعاً جديداً من الصور كان قد اقترح بازان تسميته «الصورة ـ الحدث» ينازعها. فقد بيّن بازان أن الواقعية الجديدة لا تختزل في مضمون تمظهراتها الأولى. فخلافاً لأولئك الذين يعرفون الواقعية الإيطالية الجديدة من خلال مضمونها الاجتماعي، يؤكد بازان ضرورة التمسك بالمعايير الشكلية الجمالية، هنالك معنى جديداً للواقع، فالواقعي لم يعد مصوراً كماً أو منسوخاً، وإنما «مستهدفاً». فبدلاً من تصوير واقع مقروء ومكشوف، تسعى الواقعية الجديدة نحو واقع لكشفه وحلّ رموزه، نحو واقع غامض على الدوام، لهذا نزعت (اللقطة الطويلة أو اللقطة المرحلة) إلى الحلول محل مونتاج الصور. لقد ابتكرت الواقعية الجديدة نمطاً لصورة جديدة، اقترح بازان تسميتها

بـ «الصورة ـ الحدث»[18]. لقد اعتبر بازان أن الواقعية الجديدة لم تكن محدودة بمضمون تجلياتها الأولى، فالواقعية الجديدة تنتج «واقعاً مضافاً» صورياً أو مادياً. ويؤكد دولوز أن طرح المشكل بهذه الكيفية أي على مستوى الواقع لا يضمن لنا أن نكون فعلاً واقعيين، إذ ليس من المؤكد أن الذهن أو الفكر لم يتدخل ضمن هذه العملية. إن الصور الحركة والإدراكات والانفعالات، أفعال سترزح تحت هذا التغيُّر الذي يحدثه الفكر وإن الصور تحمل إلى دلالات جديدة تتجاوز الحركة.

في تصوّر دولوز، لمّا يعرف زافاتيني الواقعية الجديدة بأنها فن اللقاء، لقاء مقطع، وقتي مبتور، غير موفق. إنه يقصد لقاءات «بايزا» لروسيليني، أو «سارق الدراجة» لدى سيكا. فالواقعية الجديدة تجسّدت من خلال بروز الوضعيات البصرية الخالصة وكذلك الصوتية ـ رغم أن الصوت المتزامن كان ناقصاً في بدايات الواقعية الجديدة ـ التي تتميّز عن «الصورة ـ الفعل» للواقعية القديمة. من أزمة الصورة ـ الفعل إلى الصورة البصرية الصوتية الصرف ثمة إذاً، انتقال ضروري.

تاريخياً، المدرسة الواقعية الجديدة نشأت من خلال تأثير

---

(18) «*L'image-fait*» تمت ترجمتها بعبارة «الصورة ـ الواقعة» في ترجمة المؤلف التي أنجزها حسن عودة: دمشق وزارة الثقافة 1990، ولكني اقترح ترجمة أخرى وهي «الصورة ـ الحدث» باعتبار أن هذه الصورة الجديدة ليست واقعاً معطى مستقلاً وإنما هي حدث ينساب داخل الزمن.

السينما السوفياتية[19]، وخاصة «السينما العين»[20] لفارتوف والمدرسة الفرنسية الإنشائية الواقعية لسنوات (1930ـ1940). هذا التيار السينمائي أصوله تمتد إلى الثلاثينيات من القرن العشرين، انطلاقاً من إرادة بعض السينمائيين الإيطاليين الذين كان طموحهم إنجاز أفلام بدون مركبات تقنية وبدون سيناريو بحسب الإمكان، لقد اقترحوا حمل الكاميرا في الشوارع. إلا أن جماليات الواقعية الجديدة الإيطالية تختلف عن جماليات المدرسة الواقعية القديمة[21]، ويبرز أندريه بازان في مؤلفه: «ما هي السينما»، أن هذا الاختلاف يتمحور بالأساس في مستوى مفهوم الواقع ذاته،

---

(19) Parmi les novateurs s'impose Dziga Vertov. Il fonde le Kino-Glass (ciné-oeil), puis le Kino-pravda (ciné-vérité), *Histoire du cinéma*. p. 21.

(20) «Il faut attendre les russes et le grand mouvement de 1922 pour qu'on puisse vraiment parler d'une aspiration sérieuse au surréalisme, encore qu'elle se solde par un échec avec la tentative de Dziga Vertov, fondateur de Kino-Glass (cinéma-oeil). Cette école écrit Jean Mitry, se proposait de saisir la réalité sur le vif, de prendre la vie au sein de la vie même» *ibid*, p. 42.

(21) «L'originalité du néo-réalisme italien par rapport aux autres principales écoles réalistes antérieures et à l'école soviétique, c'est de ne point subordonner la réalité à quelque point de vue a priori. Même la théorie de Kino-Glass (cinéma-oeil). De Dziga Vertov n'utilisait la réalité brute que pour l'ordonner sur le spectre dialectique du montage»; A. Bazin: *qu'est-ce-que le cinéma*.

وفي كيفية معالجته سينمائياً، فعلى عكس الواقعية السوفياتية القديمة التي تخضع الواقع إلى وجهة نظر محددة، وتنطمه وفقاً لمونتاج محدد، فإن الواقعية الجديدة الإيطالية متحررة من كل أساليب المونتاج، بل متمسكة بالمحايثة.

خاتمة: دولوز وإيطيقا الصورة

هنالك مراوحة ضمن هذا النمط التفكيري الجديد الذي ابتدعه دولوز، ما بين مسافتين، في ما يتصل بالعلاقة بين الفلسفة والسينما، بصورة أدق هنالك تأرجح بين «إبداع المفاهيم» و«إبداع الصور»، ولكن هل من اختلاف بين المجالين في نظر دولوز؟ إن «إنشاء المفاهيم» بما هو نشاط فلسفي بامتياز «ما الفلسفة؟»، هو في أصله بحث عن وسائط ووسائل جديدة للتعبير، وكأنّ الطرق القديمة أو الجهاز المفهومي القديم أصبح عاجزاً عن التعبير عن الأفكار الفلسفيّة. وفي سياق تركيز فيلسوف «الاختلاف والمعاودة» على ما هو خلاّق في الفلسفة، يجب أن نفهم مشروعه المتمثّل في بلورة «آلات» نصيّة لا تستند فحسب إلى الفلسفة بل كذلك وفي الوقت نفسه إلى الأدب «بروست والعلامات 1970» وإلى السينما «الصورة ـ الحركة 1983، الصورة ـ الزمن 1985»، قادرة على التعبير حقاً عن إبداعيّة «الآلات الراغبة» «الإنسان بما هو رغبة». يصبح جليّاً إذاً، أنّ الفلسفة الجديدة التي يدعو إليها دولوز هي مدح للرغبات وانتباه إلى تحركات الجسد المفردة في الفضاء الاجتماعي.

إبداع المفاهيم في الفلسفة لم يعد يمثل تأسيساً لماهيات مفارقة وهو أمر شدّد عليه دولوز في افتتاحية آخر مؤلفاته «ما

«الفلسفة»، هذا الأمر قد استشرفته الفلسفات التي بشّرت بتحويل وقلب القِيم، مجسدة بالخصوص في فلسفة نيتشه، الذي كشف عن بعد جديد للتفكير قد فارق الماهيات، ليصبح مجاله الصورة، فلقد فارقت الفلسفة الاعتبارات التي تفصل ما بين الظاهر والمحسوس، والصورة قد تخلصت من ماهويتها سواء المثلية الأفلاطونية أو الهيلومعرفية الأرسطية وأصبحت ماثلة أمامنا فهي منظورية نشاهدها، تتجذر في وعينا وتخلق داخلنا وعياً جديداً ومستحدثاً بالعالم. ومما لا شك فيه هكذا أن الحضارة المعاصرة هي حضارة الصورة[22] والمرئي وكل الأشكال التعبيرية وخاصة تعبيرية الجسد، التي تظهر في الزمان وضمن فعل حركي.

فالمعنى المعاصر للصورة، يبرز أنها تعبيرية تبيّن عن نمط جديد للوجود ـ في ـ العالم، فهنالك تعبير عفوي ومباشر يكشف عن واقع أصلي سابق للمفاهيم واللغة، هو واقع الذات الذي ينكشف للجسد، فكل شيء نترقبه على أنه صورة مجسدة، ظاهرة في أشكال متنوعة، لا يترقبها الوعي كتمثل وإنما تبسط تأثيرها على اللاإنفعال، فالصورة كحركة هي في واقع الأمر جسد يخاطب جسداً آخر، لا بفعل آلية اللغة وإنما ضمن لغة تحويها الصورة كحركة، فالأصوات لم تعد هي أداة التواصل، وإنما

---

(22) Vincent Amiel, *Esthétique du montage*, éd. Nathan, 2001, Introduction. On a souvent répété que le XX^{ie} siècle est le siècle de l'image, je crois qu'il serait plus juste de dire c'est le siècle des associations d'images. La bande dessinée, le cinéma, la télévision ont imposé un regard éclaté, morcelé sur le monde.

الصورة هي التي تحوي زخماً لغوياً تواصلياً، المرئي هو الذي استحوذ على الإنسان المعاصر، فالصوت لم تعد له أي دلالة خارج إطار الصورة، وهو ما يفسر الارتباط ما بين السينما والموسيقى، فتوحد الجهاز المرئي بالجهاز السمعي، الأمر الذي مثل إنجازاً تقنياً، جمالياً وفلسفياً بالنسبة للسينما، فالصورة سبقت جمالياً وتاريخياً الصوت، وإن الصورة اليوم قد تحصنت بفضل ما بلغته التقنيات المعاصرة والتي بشرت بولادة تكنولوجيا الصورة وهندسة الجماليات[23]، لم يعد هنالك من خيار للفلسفة بالمعنى العام وللجماليات خصوصاً إلا أن توجه خطابها تجاه مساءلة الصورة، وهي أولى القضايا التي مثلت أساساً لسجال فلسفي أصيل له أصول إغريقية في خصام أفلاطوني ـ سفسطائي، فلكأن الخصومة الأفلاطونية ـ السفسطائية، ستجد حكماً فاصلاً سيبتّ في الأمر وهو عصر تكنولوجيا الصورة، كان على السفسطائي أن ينتظر عهوداً طويلة لينصف في مآخذه على الاعتبارات الأفلاطونية بشأن الصورة، فالصورة في الجماليات المعاصرة تبدو أكثر سفسطائية على أن تكون أفلاطونية، حيث لم يعد بالإمكان القول

---

(23) فكل جيل بصر فنه المعياري، ذلك الذي تتبعه الفنون. بخطى ثابتة. «واللاحق» يقتل السابق: وهي قاعدة ثاوية خلف سيادة «التقدم التقني» الأخرى، الذي لا يراكم الفنون بحكمة، السابع منها والثامن والتاسع، تبعاً لنظام ولادتها، وإنما يراكم اللدغات والتدافعات والرجات والصدمات، واللعبة لا تقتصر على الإبادة. «فاللاحق» قد يعيد بعث «السابق». «ثمة إعادة قراءة سينمائية للتشكيل، ونظرة السينمائي السوفياتي سرغي إيزنشتاين إلى ليوناردو دافنشي منحته حياة جديدة «حياة الصورة أو موتها»، ص 234.

بأن الصورة نسخ للواقع، إنما بالعكس الصورة التي هي تنشئ الواقع، وهي الصورة الافتراضية أي الصورة المنشأة وفقاً لتكنولوجيا المعلوماتية. ذلك أن الانتقال من مجال التناظر (analogique) إلى مجال الرقمي (numérique)[24] أنشأ قطيعة هامة في تاريخ الصورة وهي قطيعة بمثابة الثورة كما هو الشأن في مجال العلوم والتقنيات الأخرى، هذه الثورة يمكن التعبير عنها بأنها ثورة رقمية أو معلوماتية، تجلّت بالخصوص في التحول الذي شهدته الصورة المعلوماتية التي تخلصت من كل تعين لتتحول إلى شيء مجرد بمعنى أوضح نقول: إنها تحولت إلى لوغاريتما وسجل من الأعداد المتحولة باستمرار وبشكل لانهائي طبقاً لعملية حسابية، فما تلتقطه العين لم يعد سوى نموذج منطقي رياضي يتم إقراره ظرفياً.

إن هذه الثورة الرقمية بسطت تأثيرها في الآن نفسه على

---

(24) Le tournant numérique. Depuis quelques années la numérisation des images, et l'augmentation vertigineuse des capacités de stockage informatique des informations ont permis le développement de ce que l'on appelle le montage «virtuel» la notoriété du système Avid par exemple a sans doute dépassé celle de la Moviola. Il permet effectivement d'essayer, sur un ordinateur, toutes les combinaisons de montage possible ou en tout cas souhaitées. En ce cens le terme «virtuel» est particulièrement adéquat, il ne désigne pas «ce qui n'existe pas» (comme l'acception le voudrait aujourd'hui), mais «ce qui pourrait exister». *Esthétique du montage*, p. 112.

الصورة والصوت والنص، ليتوحد بذلك المهندس والباحث والكاتب التقني والفنان ضمن، نظام مشترك. وها هو عالم الصورة قد غدا بسيطاً ومنفتحاً ومعلناً لرمزية كونية. ومجمل الفنون الجميلة تكون هكذا قد اتصلت بالسريان العام للبرمجيات. إنه انتصار اللغة على الأشياء والعقل على العين، وبهذا يكون تحويل جسد العالم إلى كيان رياضي مثله مثل الأشياء الأخرى بمثابة يوتوبيا «الصورة الجديدة»،إنها إذاً، نهاية عصر محاكمة الظلال وإعادة الاعتبار للبصر. فالصورة، مع الفوتوغرافيا وبفضل نظام المعلوماتية، لم تعد أبداً نسخة ثانوية لشيء سابق وإنما العكس، إن الصورة المعلوماتية بمراوغتها للتعارض بين الوجود والمظهر والشبه والواقعي، لم تعد بحاجة لمحاكاة الواقع الخارجي بما أن المنتوج الواقعي هو المطالب بمحاكاتها هي كي يحقق وجوده. هكذا انقلبت معطيات العلاقة الأنطولوجية التي كانت تحتقر وتضفي طابعاً مأسوياً على حوارنا مع المظاهر منذ الإغريق، فالتمثيل غداً عرضاً، إلى درجة أصبحت الأشياء تبدو أكثر فأكثر مجرد نسخ باهتة للصور، وذلك تبعاً لتحولات طويلة.

المراجع والمصادر

المراجع باللغة العربية

«الصورة ـ الحركة»: جيل دولوز ترجمة حسن عودة، دمشق وزارة الثقافة، 1999.

«الصورة ـ الزمن»: جيل دولوز ترجمة حسن عودة.

توفيق الشريف: «برغسون وفلسفة الحياة»، تونس، 1993.

د. إيمان عاطف: «سينما الدوغما»، أكاديمية الفنون، مصر.

المراجع باللغة الفرنسية

Deleuze, G. Cinéma 1: *L'image-mouvement*, (Minuit), 1983.

Deleuze, G. Cinéma 2: *L'image-temps*, (Minuit), 1985.

Francesco Casetti: *Les théories du cinema depuis 1954*.

François Albera: *L'avant-garde et le cinéma*, Armand Colin, 2005.

Freddy Buache: *Le cinéma italien 1645-1990*, Armand Colin, 2005.

Gérard Pernon: *Histoire du cinéma*, France, 2001.

Jean Leirens: *Le cinéma et Le temps*, Paris, 1954.

Martin M.: *Le Langage cinématographique* (Cerf).

Aumont J: *Montage Eisenstein* (Albatros).

Suzanne Hême de Lacotte: *Deleuze: philoaophie et cinéma*, l'Harmattan, 2001.

Henri Agel: *Métaphysique du cinéma, Paris, Payot, Estétique du cinéma*, PUF, 1962.

Alain Chareyra - Méjan: *Expérience esthétique et sentiment de l'existence.*

Bazin André: *Qu'est-ce-que le cinéma?* Éd. du Cerf, coll. 7è art Paris, 2002.

Dominique Château: *Cinéma et Philosophie*, Nathan, Paris, 2003.

Esthétique du cinéma. Armand, Colin, 2006.

Morin. e: *Le cinéma l'homme imaginaire*, éd. Minuit, 1958.

Merleau-Ponty: *Le cinéma et la nouvelle psychologie* (1945).

Malraux: *Esquisse d'une psychologie du cinéma,* Paris, Gallimard, 1946.

Vincent Amiel: *Esthétique du Montage*, NATHAN, 2001, PARIS.

Aumont, Bergala, Marie, Vernet: *Esthétique du film* (Nathan).

Cavell Stanley: *La projection du monde.*

Le cinéma nous rend-il meilleurs Bayard 2003.

Walter Benjamin, *L'oeuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique,* Ecrits français, Gallimard, Paris, 1991. Sur l'esthétique musicale d'Adorno, voir Max Paddison, *Adorno's Aesthetics of Music,* Cambridge University Press, 1993 et Robert W. Witkin, *Adorno on Music,* Routledge, Londres, 1998.

Philip Rosen, «Adorno and Film Music: Theoretical Notes on

Composing for the Films», *Yale French Studies*, n°60, 1980, pp. 157-182.

Theodor W. Adorno & Max Horkheimer, *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente,* Fischer Verlag, Francfort-sur-le-Main, 1969 [1ère édition: Social Studies Association, New York, 1944].

Theodor W. *Adorno, Philosophie der neuen Musik,* Europäische Verlaganstalt, Köln, 1958 [rédigé entre 1941 et 1948 en Californie]. Trad. française: Philosophie de la nouvelle musique, Gallimard, Paris, 1962.

Critique Cinéphilosophie, janvier - février 2005, revue générale des publications françaises et étrangères.

- Dictionnaire de la censure au cinéma: image interdite PUF 1998.

- Dictionnaire du cinéma Pasekj l.

دولوز وابن سينا

أحمد العلمي(*)

أولى جيل دولوز اهتماماً بالفيلسوف الإسلامي ابن سينا، فما هي الأسباب التي حددت هذا التوجه؟ وكيف يمكن لفيلسوف عاش في القرون الماضية، وينتمي إلى حضارة مغايرة أن يستقطب اهتمام فيلسوف معاصر كجيل دولوز؟ ما عسى أن تفيدنا فلسفة الشيخ الرئيس ابن سينا، وهي الفلسفة التي خاضت في إشكالات لم تعد هي إشكالاتنا؟

يتعلق الأمر في هذا البحث بدراسة طريقة دولوز في قراءة فلسفة الشيخ الرئيس، وتتبع الإشكالات التي أثارت اهتمامه، كذلك معرفة ما إذا كانت طريقة دولوز في التحليل تنساق ومنوال تاريخ الفلسفة أم أنها سطرت لنفسها مساراً آخر، مسار قادر على بناء حقوق فلسفية بين دولوز وابن سينا يتعذر إدراك ما يتم وما

(*) جامعة ابن طفيل ـ القنيطرة ـ المغرب.

يحدث فيها ويعطي للفلسفة السينوية بعداً خلاقاً قادراً على امتلاك راهنية بين الفلسفات المعاصرة؛ ويتعلق الأمر في الأخير بمعرفة كيف يمكن للطريقة الدولوزية أن تكون نافعة ومفيدة للفكر العربي المعاصر في محاولاته منذ أكثر من قرن، من إحداث قناطر وجسور مع الفكر العربي الكلاسيكي.

لم يكتب دولوز الكثير عن الفلسفة العربية، ولم يخصص سوى نصين لابن سينا؛ النص الأول موجود في كتاب «منطق المعنى»[1]، والنص الثاني، أكثر اقتضاباً موجود في كتاب «سبينوزا وفلسفة التعبير»[2]. بينما يتضمن كتاب «حوارات»[3] إشارة تفصح عن تمجيد دولوز للشيخ الرئيس.

في كتاب «سبينوزا وفلسفة التعبير»، يشير دولوز إلى ابن سينا بصدد مشكل الماهية والوجود عند سبينوزا، وقد تناول هذا الأخير هذا المشكل عندما تطرق لمعضلة الأحوال المتناهية، فلكل حال ماهية تترتب على اللّه، الجوهر الفرد. فاللّه حسب سبينوزا هو العلة الفاعلة لكل حال وليس اللّه علّة فاعلة لوجود الأشياء فحسب، بل هو كذلك علة لماهيتها. «فعندما يبين سبينوزا أن ماهية حال لا تفيد الوجود، فإنه بالتأكيد يريد أن يقول، أولاً: إن الماهية ليست علّة وجود الحال. لكنه يريد أن يقول كذلك: إن

---

(1) جيل دولوز، القضية ضمن كتاب «منطق المعنى»، مينوي، باريس 1969.

(2) جيل دولوز، سبينوزا ومشكل التعبير»، مينوي، باريس 1969.

(3) جيل دولوز، وكلير بارني، «حوارات»، فلاماريون، الطبعة الجديدة، باريس، 1996، ص 81.

الماهية ليست علة وجودها الخاص»[4]. يجب أولاً الإشارة إلى أن زيادة الوجود على الماهية هاته التي ورثها سبينوزا عن دان سكوت (Duns Scot) وابن سينا تقابل في آن واحد التوجه الأرسطي والأفلاطوني وهي أولاً، تختلف عن التوجه الأرسطي، لأن هذا الأخير يوحد الوجود والجوهر وحدة تترتب عليها فلسفة التناسب؛ وهي، ثانياً، تختلف عن الفلسفة الأفلاطونية التي كانت بالتأكيد تميز الماهية عن الوجود، لكنها تجعل من هذا التمييز انفصالاً يفيد تعالياً حقيقياً. فالماهية تتعالى على الوجود الفعلي والحقيقي لشيء ما، فعالم المثل يجمع الماهيات الخالصة والكاملة في حين أن عالم الحس يكتفي باحتضان الموجودات المنحطة وغير قابلة للضبط والنظام، هناك إذاً، في هذه الإشكالية، الوجود والماهية، كما هي مطروحة عند ابن سينا ودان سكوت وسبينوزا، تجاوز فعلي للأفلاطونية وللأرسطية.

ومن جهة أخرى، لا تعني هذه الإشكالية أن الأحوال المتناهية عند سبينوزا هي عبارة عن أشياء ممكنة وجائزة تحت رحمة إرادة إلاهية مطلقة عمياء تفعل ما تشاء. لا يتعلق الأمر بإعادة بناء أحكام الدين المسبقة التي تطمح إلى إخضاع وجود الأشياء إلى قوة إله متعال. فالأحوال المتناهية عند سبينوزا تتمتع بالوجوب وبالضرورة. والأمر الذي يؤسس هذا الوجوب ويبينه، هو استحالة تصور فرق واقعي بين الوجود والماهية. «لا يعني هذا بتاتاً، قول دولوز أن لا فرق واقعياً بين الماهية ووجودها الخاص؛ فالفرق بين الوجود والماهية مؤسس تأسيساً مباشراً

(4) جيل دولوز، سبينوزا ومشكل التعبير، ص 175.

عندما يفترض للماهية علة هي ذاتها متميزة وعند ذلك تكون الماهية بالضرورة، لكنها توجد بفضل علتها (وليس بفضل ذاتها) نتعرف هنا إلى مبدأ لأطروحة شهيرة لدان سكوت ولأطروحة تعود، إلى أقدم من ذلك، لابن سينا: فالوجود يلازم الماهية لزوماً ضرورياً، لكن بفضل علته هذه؛ إنها إذاً، ليست محتواه أو متضمنة في الماهية؛ إنها زائدة عليها. ولا تكون زائدة عليها مثل فعل متميز تميزاً واقعياً، وإنما كمثل تحديد نهائي يترتب عن علة الماهية. وبكلمة واحدة، للماهية الوجود الذي تستحقه بفضل علتها»[5].

يتعلق المشكل الذي يجمع سبينوزا ودان سكوت وابن سينا بوجوب الماهيات المتناهية، أو بالممكنات حسب تعبير الشيخ الرئيس. كيف يمكن الجمع بين زيادة الوجود على الماهية ووجوب العالم. فإذا كان الكون مركباً من الموجودات التي يكون وجودها زائداً على ماهيتها. فكيف يمكنها ألا تكون مجرد إمكانات بدون وجوب وضرورة؟ غير أن المشكل يحيل بشكل أعمق على إشكال أنطولوجي ومنطقي. وبالفعل اضطر ابن سينا، في مواجهة هذه المعضلة، إلى إبداع صنف جديد من العلة لقد اعتادت الفلسفة، قبل ابن سينا، أن تميز بين صنفين من الموجودات. تلك التي تتمتع بالوجوب، اللّه؛ وتلك التي تكتفي بالإمكان، المخلوقات؛ ويظل كل صنف مطابقاً لنفسه لا مغير لحكمه. وافتراض قلب للحقائق أمر مستحيل حسب كل المتكلمين ورجال الدين، بل ومجمل الفلاسفة. إذ كيف يمكن للوجوب أن

(5) المرجع نفسه، ص 176.

يصبح ممكناً أو العكس؟ هكذا يبدو الممكن والواجب كعالمين متناقضين ومتقابلين، فحضور الطرف الأول هو رفع للطرف الثاني. يناسب هذا التصور الفكر الديني بكل تنوعاته، إذ غايته الأولى والأخيرة هي الحفاظ على الواجب الخالق لكل شيء، حيث إن تطابق كل العالم مع نفسه هو الذي يحفظ تعالي الخالق وسموه. والواقع أن في عمق هذا التصور يكمن منطق ثنائي صارخ، منطق لا يستطيع تصور سوى صنفين من العلل، العلة الواجبة والعلة الممكنة اللتان تطابقان نوعين من الوجودات، الوجود الواجب والوجود الممكن. هكذا ينتهي هذا المنطق إلى إقامة هوة سحيقة بين الوجودين.

سيواجه ابن سينا هذه الهوة الأنطولوجية في مجمل فلسفته. فإذا كان العالم يتكون من موجودات ممكنة، فإن هاته الأخيرة تتمتع بوجوب ما. هذا لا يعني أن الممكن من حيث هو ممكن يصبح واجباً؛ فابن سينا لا يسقط هذه الاستحالة. لكن الممكن يصير واجباً من حيث استقباله لفعل علة واجبة. فالممكن في ذاته يصير واجباً بفعل علته. هناك إذاً، «منزلة بين المنزلتين» إن أمكن القول، هناك حالة وسطية بين الوجود في الذات والإمكان في الذات، وهي حالة الممكن في نفسه والواجب بغيره، واجب الوجود. فلا يلحق الوجود الممكن إلا في الخارج، من العلة الواجبة وهكذا تصبح الثنائية المعتادة ثالوثاً علياً، بل وكذلك، ثالوثاً منطقياً وأنطولوجياً. الواجب في ذاته، والممكن في ذاته، والممكن في ذاته والواجب في طرف غيره، من العلة الواجبة. يطيح هذا الثالوث من وجهة نظر الأرسطية بمبدأ اللاتناقض وبالفعل، فقد انتقد ابن رشد وهو «الأرسطي الوفي» هذه الحالة

المستهجنة بين الممكن والواجب»[6]. غير أن الأمر ليس كذلك إذ ليس الممكن من حيث هو ممكن يظل دائماً ممكناً أي أنه ينفر من الوجوب. وإذا أصبح واجباً فلأنه يستقبل فعلاً وأثر علة واجبة. إذاً، يصبح الممكن واجباً، لا من حيث هو ممكن، وإنما من حيث كونه يستقبل فعل علة واجبة.

وبالجملة فبفضل هذا التصور الجديد استطاع ابن سينا تفادي مخاطر الفرق الواقعي بين الماهية والوجود، وإبداع مجال لا أفلاطوني ولا أرسطي فإن كان حقيقة أن الممكن زائد على ماهيته، وإذا كان حقيقة أن كل ما عدا واجب الوجود يحتوي في أحضانه، منذ الأزل على طبيعة جائزة وممكنة لن يستطيع تغييرها، فإن كل ماهية تتمتع بالوجود الذي تستحق بفضل الوجود الواجب الذي يلزمها؛ حقيقة أن الوجود يلحق الماهية كعرض خارجي لكنه يعرض بشكل واجب وضروري. وكي نتكلم كالشيخ الرئيس، فالوجود يلازم الماهية.

إن الأمر الذي إثار إعجاب دولوز في إشكالية الماهية والوجود، هو أولاً وقبل كل شيء قلب الأفلاطونية وتجاوز الأرسطية اللذان تحققا من طرف كل من الشيخ الرئيس ودان سكوت وسبينوزا. ونحن نجد عندهم جميعاً إبداعاً خلاقاً لمجال أنطولوجي خارج الأفلاطونية والأرسطية، حقيقة أن هناك تميزاً بين الماهية والوجود، لكن هناك كذلك لزوماً. غير أن الأمر الذي

(6) ابن رشد، «تهافت التهافت»، الفصل الثامن، نص ورد في كتاب «الوجود والماهية» لايتيان غيلسون، فران، باريس، 1978، ص 71. انظر النص العربي في طبعة سليمان دنيا، الطبعة الثالثة، مصر، 602_603.

أثار اهتمام دولوز كذلك في هذه الإشكالية، هو إبداع هذا الممكن بالذات والواجب بالغير، هذا التوسط، وهذا «البين ـ بين» الذي يرسم خطوطاً أنطولوجية جديدة. وهذا الذوق الفلسفي نحو المفاهيم التي تمر بين المتعارضات والمتقابلات والذي يميّز فلسفة دولوز يتحقق مرة أخرى بصدد تصور سينيوي أكثر إثارة وثورية، وهو التصور الشهير الذي علق باسم ابن سينا وأصبح علامة على نبوغ الشيخ الرئيس في الفلسفة وهو تصوره للماهية. وهنا سيقيم دولوز علاقة مباشرة مع هذا المفهوم جاعلاً من ابن سينا طرفاً في الفلسفة المعاصرة ومحاوراً جديداً في الحقل الفلسفي الراهن؛ وقد شكّل كتاب دولوز الشهير، «منطق المعنى»، معالم هذه المشروع الهائل والمثير. ولكن قبل تقديم عمل دولوز حول ابن سينا، نرى أنه من الواجب علينا، أولاً: عرض، ولو بعجالة، نظرية ابن سينا بصدد الماهية وتسجيل اللحظات الفلسفية الهامة التي قطعتها.

تبدو نظرية الماهية عند ابن سينا كإحدى أهم إسهاماته في تاريخ الفلسفة. فقد كانت مخفرته في كل كتبه، وظل اسمه عالقاً بها طوال تاريخ الفلسفة الإسلامية بل وتعداه إلى الفلسفة المسيحية. وهي بالفعل إبداع خلاّق ملأ الدنيا وشغل الناس. فالماهية هي الأمر الذي يحدد الشيء ويعطيه قواماً واتساقاً وتميزاً. «فإن لكل أمر حقيقة هو بها ما هو، فللمثلث حقيقة أنه مثلث، وللبياض حقيقة أنه بياض»[7]. «إنه من البيّن ـ يقول

(7) ابن سينا، كتاب الشفاء، تحقيق الأب قنواتي وسعيد زايد، القاهرة، 1960، ص 31.

ابن سينا ـ أن لكل شيء حقيقة هي ماهيته»[8]، فكل ما هو موجود له ماهية يكون بها هو هو. والماهية، الإنسانية مثلاً، تكون متحققة عند كل الناس. والسؤال المطروح هو التالي: هل الإنسانية خاصة، لا تتحقق إلا عند زيد مثلاً؛ أم أنها كلية، تحمل على زيد وعلى كل الناس؟ وإذا افترضنا أن الإنسانية خاصة فإنها لن تحمل ولن تطلق على كل الناس. غير أن هذا يناقض العيان، فنحن نعرف بالمشاهدة أن الإنسانية لا تحمل على زيد فقط، وإنما تحمل وتطلق على كل الناس. وهكذا نخلص إلى هذه النتيجة: إن الماهية، سواء كانت إنسانية أو غيرها، ليست جزئية ولا يمكنها أن تكون جزئية. لنفرض الآن أن الإنسانية كلية، أي لا تحمل على زيد فقط بل على كل الناس. فالأمر الذي يكون كلياً يحمل على كثيرين. لكن أليس تحديد الكلي، من حيث هو كلي، أن يكون كليّاً أي ألا يكون جزئياً؟ أليس من طبيعة الكلي أن تستحيل عليه الخصوصية؟ إذا كان هذا هكذا، فإن الماهية التي افترضنا أنها كلية يستحيل أن تكون مقولة على الشيء، أي على الموجود الجزئي المحدد. وافتراض ذلك مكابرة للأعيان. إذ إننا نعرف بالمشاهدة أن الإنسانية، هي ماهية تُقال على الموجودات الجزئية، كعمرو وزيد. وهكذا يخلص الشيخ الرئيس إلى القول: إن الماهية ليست كلية. ولنقر ابن سينا نفسه في كتاب «الشفاء» فالكلي من حيث هو كلي شيء، ومن حيث هو شيء تلحقه الكلية كشيء. فالكلي من حيث هو كلي هو ما يدل عليه أحد هذه الحدود، فإذا كان ذلك إنساناً أو فرساً فهناك معنى

---

(8) المرجع نفسه، ص 31.

آخر غير معنى الكلية وهو الفرسية، فإن حد الفرسية ليس هو حد الكلية فإن الفرسية لها حد لا يفتقر إلى الكلية لكن تعرض له الكلية فإن في نفسه ليس شيئاً من الأشياء البتة إلا الفرسية، فإنه في نفسه لا واحد ولا كثير ولا موجود في الأعيان ولا في النفس ولا في شيء من ذلك بالقوة ولا بالفعل على أن يكون داخلاً في الفرسية، بل من حيث هي فرسية فقط. بل الواحدية صفة تقترن إلى الفرسية؛ فتكون الفرسية مع تلك الصفة واحدة.

وكذلك للفرسية مع تلك الصفة صفات أخرى كثيرة داخلة عليها فالفرسية ـ بشرط أنها تطابق بحدها أشياء كثيرة ـ تكون عامة ولأنها مأخوذة بصفات وأعراض مشار إليها تكون خاصة. فالفرسية في نفسها فرسية فقط»[9].

يحقق ابن سينا، كما فعل ذلك في إشكالية زيادة الوجود على الماهية، قلباً للأفلاطونية. وانتقادات الشيخ الرئيس لنظرية المثل الأفلاطونية شهيرة في تاريخ الفلسفة[10]. فالحياد يموضع الماهية في مجال لا متعالٍ ولا أفلاطوني. فالماهية محايدة عند ابن سينا. ليست كلية وليست خاصة. إنها ماهية فقط. «فإذا الموضوع في المسألة هوية الإنسانية من حيث هي إنسانية كشيء واحد، وسئل عن طرفي النقيض فقيل: أواحد هو أم كثير؟ لم يلزم أن يجاب لأنها من حيث هي هوية الإنسانية شيء غير كل واحد منها، ولا يوجد في حد ذلك الشيء إلا الإنسانية فقط.

---

(9) ابن سينا، الشفاء، ص 196.

(10) انظر «كتاب الشفاء»، وتحليلات ألان دو ليبيرا، «صراع المفاهيم الكلية»، باريس، سوي، 1996، ص 190ـ191.

وأما أنه هل يوصف بأنه واحد أو كثير على أنه وصف يلحقه من خارج، فلا محالة أنه يوصف بذلك، ولكن لا يكون هو ذلك الموضوع من حيث هو إنسانية فقط، فلا يكون من حيث هو إنسانية هو كثير بل يكون كأن ذلك يلحقه من خارج»(11). لذلك فالماهية من حيث هي ماهية ليست بواحدة أو كثير، وإنما هي ماهية فقط.

وقد شكّل هذا التصور الجديد والخلاق للماهية اختراق الأحقاب والعصور بل وحظي بالفرق الكلامية والفلسفية حتى إن خصومه لم يترددوا في استجلابه لأنساقهم. وخير مثال على ذلك الشهرستاني المتكلم الأشعري، خصم ابن سينا. فرغم أنه كان يطمح إلى تحطيم فلسفة الشيخ الرئيس في كتاب «مصارعة الفلاسفة»، فإنه لم يتردد في أخذ نظريته بصدد الماهية واستعمالها من أجل الدفاع عن مذاهب أصحابه ضد نظرية الأحوال التي قال بها أبو هاشم الجبائي(12)؛ غير أن بهاء مفهوم الماهية سيتجاوز حدود الفلسفة الإسلامية إلى الفلسفة المسيحية، محققاً بذلك دخولاً شرعياً في حقل تاريخ الفلسفة من بابه الواسع.

إن المفهوم الخلاق والأصيل لا يفقد أبداً قوته وحيويته. ذلك هو مسار وقدر مفهوم الماهية لابن سينا. وبالفعل فقد وجد استعمالاً واستثماراً عند دان سكوت الذي لم يخف إعجابه به

---

(11) ابن سينا، «الشفاء»، ص 196ـ198.

(12) انظر كتاب «نهاية الأقدام في علم الكلام»، الفصل المخصص للأحوال، ولاحظ كيف سيفض الشهرستاني في ختام الفصل الخلاف بين مثبتي ونفاة الأحوال من المتكلمين.

والدفاع عنه ضد أعدائه وخصومه. والواقع أن دان سكوت لا يكتفي بالرجوع إلى هذا المفهوم بشكل سلبي بل إنه يقوم بتحويل معناه وباستثماره في شكل جديد، إشكال الوجود. وهكذا سيقوم دان سكوت بربط مفهوم حياد الماهية عند ابن سينا بمشكل الوجود، فاتحاً بذلك الباب لأنطولوجيا جديدة. وبالفعل سيعمل على إقران مفهوم الحياد الذي ربطه ابن سينا بالماهية مع مفهوم الوجود. وبذلك سيصبح مفهوم الحياد نقطة انطلاق، في الفلسفة المسيحية، لأنطولوجيا تواطؤ الوجود التي ما زالت تحمل توقيع دان سكوت.

لقد رأينا أن الماهية عند ابن سينا لا تبالي بالكلية كما أنها لا تبالي بالخصوصية. فهذه المنزلة هي التي أثارت انتباه دان سكوت وحركت طموحه للظفر بتصور جديد للوجود. ويكمن عمله بالأساس بنقل مجال هذا المفهوم إلى حقل الوجود. يقول إيتيان غيلسون في بسط ذلك «يمكن للعقل الإنساني، في شروطه الحالية أن يتصور الوجود دون تصوره كمتناه أو لا متناه كمخلوق أو لا مخلوق، وبالتالي فمفهوم «الوجود» هو مفهوم متميّز عن هذه الأمور الأخيرة وبالتأكيد هو متضمن في إحداهما، لكن أحداً منهما يكون متضمناً فيه. فمن حيث هو هو فإنه ليس هذا وليس ذاك .(...) إنه «محايد» بالنسبة لهما؛ وباختصار، إنه متواطئ[13]. «فمن «الحيوان فقط» (ANIMAL TANTUM)» ننتقل إلى الوجود فقط (esse tantum). يستثمر دان سكوت إذاً، هذه

---

(13) إتيان غيليسون، جون دان سكوت، مقدمة لمواقفه الأساسية، نشر فران، 1952، ص 100.

النظرية في فلسفته، لكن بعد تغيير مجال إجرائها وعملها، إنها تقدم له وسائل مفهومية من أجل الدفاع عن أحادية معنى الوجود ضد المذاهب التي تقيم اشتراكاً وتناسباً للوجود والتي تقحم التراتيب والتعالي في معانيه. يقوم دان سكوت إذاً، باستعمال أنطولوجي للنظرية السينوية.

في كتاب «الاختلاف والتكرار»، مجد جيل دولوز فلسفة دان سكوت لكونه قد دافع عن أحادية معنى الوجود «لم تكن هناك أبداً سوى قضية أنطولوجية واحدة: الوجود متواطئ. ولم تكن هناك سوى أنطولوجيا واحدة، أنطولوجيا دان سكوت لأنه قد استطاع حمل الوجود المتواطئ إلى أعلى مستوى من اللطافة مع احتمال جعله مجرداً»[14]. ويميز دولوز بين ثلاث لحظات أساسية[15]، في «بناء تواطؤ الوجود: الأولى يمثلها دان سكوت. ففي كتاب «*Opus Oxoniese*»وهو أكبر كتاب في الأنطولوجيا الخالصة، يتصور الوجود كمتواطئ، غير أن الوجود المتواطئ يتصور كوجود محايد، لا مبالٍ بالنسبة للاتناهي وللتناهي، للمفرد وللكلي، للمحدث ولغير المحدث[16]. لقد رأينا كيف أن دان سكوت قد استعمل حياد الماهية عند ابن سينا في هذا التواطئ المتعلق بمفهوم الوجود.

---

(14) جيل دولوز، الاختلاف والتكرار، ص 52..

(15) تتعلق اللحظة الثانية بسبينوزا ـ الوجود إثبات ـ في حين تتعلق اللحظة الثالثة بنيتشه ـ الوجود صيرورة. الرجوع إلى كتاب الاختلاف والتكرار، الصفحات 59 وما يليها.

(16) المرجع نفسه، ص 57.

قد يبدو أن مشكل تواطؤ الوجود مشكل مجرد وبعيد عن الاهتمامات الفعلية والواقعية للفلسفة وللحياة، غير أن الأمر ليس على هذا المنوال، إنه في واقع الأمر يتضمن عواقب أساسية لا تمس مستوى الفلسفة فحسب، بل ومستوى السياسة والأطيقا، فالنقاش الحاد حول التواطئ يتجاوز الإشكالات النظرية المجردة. فقبل الوجود السياسي ـ كما يقول فيلكس غاتاري ـ وبلغة السياسة وعبر خلق يقيم تعدد معاني الوجود، الذي ناهضه كل من دان سكوت وسبينوزا ودولوز، تراتباً سياسيا ومجالاً امبراطورياً بعمل وفق تصور عمودي. إنه «تعالٍ ووجود عمودي ودولة امبرطورية في السماء أو فوق الأرض...» في حين أن تواطؤ معنى الوجود الذي ينادي به كل من دان سكوت وسبينوزا ودولوز يفيد مجالاً سياسياً يعمل عبر امتداد محايث لقوى الحياة الخلاقة، مجالات من الحرية المحايثة للتفردات الواقعية والفعلية؛ أما تناسب الوجود الذي يعود منبعه إلى أرسطو والذي جعل منه ابن رشد مفهومه الأساس، فإنه يعني توسطاً أنطولوجياً يمر عبر المقولات والأجناس. وهكذا فإنه يعني توسطاً سياسياً يخضع القوى الحقيقية للحياة ويجعلها تمر بالضرورة من خلال مطهر سياسي، وتوسط قانوني، وحزبي، وجمعوي، إلخ. في حين أن التواطؤ، تواطؤ معنى الوجود، يحمل مباشرة وبدون واسطة على الماهيات المنفردة والمتعددة والمختلفة، أي على قوى الحياة الفعلية والواقعية. هكذا نرى أن نشيد تواطؤ الوجود الذي يغنيه دولوز يجد انطلاقته مع الشيخ الرئيس، ودان سكوت. فكل من زيادة الوجود على الماهية وتواطؤ معنى الوجود يفيدان معاً مجالاً لا أفلاطونياً ولا أرسطياً.

ومع ذلك، فرغم أهمية هذا التصور فإن موقف دان سكوت يسجن مفهوم الوجود في حياد لا يرضي متطلبات أنطولوجيا الإثبات والصيرورة التي يقول بها جيل دولوز. «فمن أجل ضمان حياد قوي التناسب في الحكم، فإن دان سكوت بادر إلى تحييد مفهوم الوجود داخل مفهوم مجرد. لذلك فإنه قد تصور فقط الوجود المتواطئ. ونرى الخصم الذي يسعى إلى الهروب منه، تبعاً لمتطلبات المسيحية وهو المتمثل في وحدة الوجود التي سيسقط فيها لو لم يكن الوجود العام محايداً»[17].

فالوجود، بالنسبة لجيل دولوز، إثبات لا حياد، وضرورة لا تطابق، واختلاف لا تماثل. ومن هنا نخلص لا محالة إلى النتيجة التالية. فكون الوجود إثبات وصيرورة، دفع دولوز إلى فك الارتباط، الذي أقامه دان سكوت، بين الوجود والحياد وبتعبير آخر، بين الحياد الذي يلحق ماهية ابن سينا وطبيعة الوجود. فالوجود أكثر من حياد؛ إنه إثبات، وصيرورة، واختلاف وتكرار. والحال أن دولوز إذا استبعد نظرية حياد الوجود، فإنه لن يبعد مع ذلك حياد الماهية كما تبدو وتتبلور عند الشيخ الرئيس بل أنه سيحتفظ بثروته الفلسفية. والواقع أن نصوص دولوز تجعلنا نلمس أنه يرى في نظرية ابن سينا حول حياد الماهية إمكانات فلسفية وأنطولوجية هائلة لا تتوافق وفلسفة الاختلاف فحسب، بل أنها تغنيها وتثريها بنفس جديد. وهكذا فإذا كان لهذا المفهوم السينوي من «حقيقة» فإنها تكمن أساساً في «خصبها، لأنها تعطي للمشاكل

(17) المرجع نفسه، ص 57.

حلاً أفضل»[18]، «وتجعلنا نسمع تغيّرات جديدة ورنات غير معروفة، وتقيم تقطيعات غير معهودة، وتحمل حدثاً يحلق فوقنا»[19].

وقد دفعت هذه الاعتبارات بدولوز إلى البحث عن اقتران جديد لنظرية الماهية السينوية. وبالتالي لن يصبح الحياد في اقتران مع الماهية، كما كان الأمر مع ابن سينا، ولا مع الوجود، كما هو الشأن مع دان سكوت، وإنما مع المعنى. منطق جديد للمعنى، ولكن كذلك أطيقا جديدة ترى النور.

إن عمل دولوز بصدد فلسفة ابن سينا لا يدخل ضمن اعتيادات تاريخ الفلسفة، باعتبار أن مجاله لا يتعلق بإعادة إنتاج فلسفة الشيخ الرئيس، ولا في وضع فلسفته ضمن سلسلة من التأثيرات المتعددة التي يتلقاها أو يكون قد مارسها على غيره. «فما يبحث عنه دولوز في دراسته لفكر الشيخ الرئيس، وما ينقب عليه هو بالأساس النقط اللامعة والقوية في فلسفته، وبتعبير آخر المفاهيم الجديدة والأصيلة التي تشرق كبلورات على صحيفة فلسفة ابن سينا. وطريقة دولوز في قراءة فلسفة الشيخ الرئيس متميزة وخاصة. وبالفعل فهي تسلك طريق انتقاء واختيار المفاهيم التي تبدو له قادرة على رسم خط جديد. وبالتالي فإنه سيعمل، كما اعتاد ذلك، على تحقيق «اقتناص» حيث يتم كسر الوحدة

---

(18) روني شرير، مفارقات الصيرورة، مجلة عنقاوات، ربيع 1997 العدد 30، ص 22.

(19) جيل دولوز وفيليكس غاتاري، ما هي الفلسفة؟ مينوي، باريس 1992، ص 32 نص ورد في مفارقات الصيرورة، عنقاوات.

الأصلية للنص المقروء من أجل تطبيق أفكاره في تنسيقات جديدة»[20].

وقد شكلت الطريقة التي بواسطتها قرأ دولوز الفلاسفة ودرس فكرهم مفارقة فلسفية في حد ذاتها داخل تاريخ الفلسفة. ففي قراءته لفلسفة سبينوزا ـ مثلاً ـ عمد دولوز إلى جعل مفهوم التعبير النقطة البلورية في فلسفته، وبالفعل، «فباختيار تقديم عمل سبينوزا في مجمله بمواجهته لمشكل واحد، مشكل «التعبير» وهو مشكل ذو معان لايبنتزية واضحة المعالم فإن دولوز قد ابتعد منذ البدء عن الأشكال التقليدية لتاريخ الفلسفة، وعن هم هاته بالتكيف مع المعنى الحرفي للنصوص. وبالفعل فما يشكل تميز القراءة التي يقوم بها دولوز لسبينوزا، تميز يخوله العثور على ذاته في داخل سبينوزا لأنه كذلك تميز سبينوزا، هو كون المفهوم الذي يعطيه قيمة، لا وجود لأي صياغة أو طرح بارز له في كتاب الأطيقا[21].

لا يبدو أن القراءة التي قام بها دولوز لفلسفة ابن سينا قد اتبعت السبيل نفسه. يبدو ـ على العكس من ذلك ـ أنه قد ركّز على مفهوم سينوي قد شكل موضع تعاريف متعددة من طرف الشيخ الرئيس فكان محط شروح ودراسات من طرف المهتمين بتاريخ الفلسفة والكلام سواء تعلق الأمر بالمسلمين أو بالمسيحيين. ألم يشكل اختيار دولوز لمفهوم سينوي شائع عوداً

---

(20) دانا بولان، مجلة ماغازين ليتيرير، باريس، ص 63.

(21) بيير ماشيري، دولوز وسبينوزا، ماغازين، باريس 1988.

ورجوعاً لتخشبات تاريخ الفلسفة التي عمل دولوز في كل إنتاجه جهداً وطاقة خلاقة للتنحي عنها؟

والواقع أن الأمر ليس على ذلك المنوال. إذ إذا كان صحيحاً أنه قد ركّز على مفهوم شهير في تاريخ الفلسفة، فإنه لم يطمح إلى بلورة تفسير جديد ينضاف إلى التفاسير الموجودة في تاريخ الفلسفة، إن الأمر الذي يهم فيلسوف الاختلاف دولوز، هو إقامة استثمار جديد لهذا المفهوم، توجه جديد قادر على إعطائه حياة وقوة جديدتين. وبالفعل «ليس أمامنا سوى خيار بين أمرين: إما تاريخ الفلسفة، وإما لقح أفلاطون من أجل مشاكل لم تعد أفلاطونية وهكذا سيعمل دولوز على تحقيق لقح سينوي من أجل مشاكل ليست بمشاكل سينوية. وهذا الجانب بالضبط هو الذي يمنح للفلاسفة الذين درسهم دولوز راهنية رائعة وخارقة. سيجد سبينوزا راهنية أنطولوجية متميزة، مثلما ستصبح مفاهيمه أدوات ضد الديالكتيك، ضد التجريدات الفلسفية الجوفاء. مثلما سيجد برغسون في كتاب «الصورة ـ الحركة» و«الصورة ـ الزمن» شباباً وجدة تجعل منه منظراً كبيراً في مجال الفن السينمائي. وسيجد ابن سينا مع دولوز راهنية متميزة كذلك. وهكذا سيصبح تاريخ الفلسفة عبارة عن ورشة عمل، عن تجريب واختيار. إذ لا يتعلق الأمر بتأمل مفاهيم تاريخ الفلسفة أو بالنظر فيها، بقدر ما يتعلق الأمر باستعمالها من أجل حلّ مشاكل حالية وراهنة، مشاكل تتعلق بحياتنا، هنا والآن».

التحليل الفلسفي كاقتران وكاستثمار

يبدو أن عمل دولوز حول ابن سينا يتخذ اتجاهين أساسيين: يتعلق الاتجاه الأول بربط فلسفة الشيخ الرئيس بالفلسفة الرواقية في حين يتعلق الاتجاه الثاني بإيجاد اقترانات تمنحها حياة جديدة في الفلسفة المعاصرة.

والواقع أن العلاقة التي يقيمها دولوز بين ابن سينا والفلسفة الرواقية قد تبدو علاقة مفارقة من وجهة نظر تاريخ الفلسفة. وبالفعل، فإذا كان ابن سينا يثير فلسفة المعلم الأول، أرسطو، والفكر المشائي عموماً، وإذا قدم وانتقد بحرية نظرية المثل الأفلاطونية، وإذا احتفظ بعناصر أساسية من نظرية النفس الأفلاطونية، فلا يبدو أن نصوصه تشير إلى الفلسفة الرواقية. ولا يبدو أن مفهوم اللاجسمانيات ومفهوم الحدث، وهما المفهومان الأساسيان في الفلسفة الرواقية. قد وجدا استعمالاً في كتابات الشيخ الرئيس. بل أن كل القرائن تدفعنا إلى الإثبات بأن فكره قد ظل بمنأى عن التأثير الرواقي المباشر. غير أن دولوز يكتشف، تحت ركام الظواهر، تشابهات سرية وصامتة بين الفلسفتين. وهكذا يتأسس التقاء بين فلسفة أهل الرواق وفلسفة الشيخ الرئيس عوض أن تتسجل في تتال تاريخي وزمني.

والحال أن إحدى نقط التقاء الفلسفتين تكمن في طموحاتها لقلب الأفلاطونية. إذ يتعلق الأمر في الحالتين بالإطاحة بالماهيات والصور الخالصة دون السقوط في فخاخ التجريبية الساذجة. وقد حقق الرواقيون هذا المشروع بإبداع مفهوم الحدث في حين أنجز

الشيخ الرئيس المشروع نفسه بإبداع مفهوم الماهية. ويملك هذان المفهومان، الماهية والحدث، الخاصية نفسها، أي الحياد. فالماهية والحدث يوجدان في مجال محايد، مجال يسمح لهما بتفادي المحسوس والمجرد، الأعماق والأعالي.

ويأخذ حياد الماهية في التصور السينوي كما يفهمه دولوز بعداً إيجابياً وإثباتياً. فليس الحياد سلباً. إنه لا يتضمن نقصاً أو تحديداً. إنه ليس اللاتحديد المعروف في الفلسفة الشرقية كما قد نميل إلى القول مع هيغل[22]، مثلما أنه ليس هو الأعمق الذي ينادي به الأفلاطونيون المحدثون. يتفادى دولوز كل هذه التأويلات التي لا تنتمي إلى الفلسفة السينوية، كما أنها لا تنتمي إلى المنطق الدولوزي، إن الحياد كما ورد عند كل من دولوز وابن سينا يفيض تحديداً وإثباتاً. فبالزيادة لا بالخصاص، يحقق الحياد الإثبات، فإذا كانت الماهية محايدة، فلأنها تستطيع أن تكون «كل شيء في آن واحد». هكذا نرى أن دولوز يوجه فهمه للنظرية السينوية بعيداً عن اتجاهات النقص والسلب التي تشكل عضد الفلسفة الدياليكتيكية. وباختصار فكأن دولوز يقيم قراءة لا هيغلية للفلسفة السينوية.

وقد استثمر دولوز مفهوم الحياد، الذي يطبع مفهوم الماهية عند ابن سينا، في مجالين أساسيين، مجال المعنى ومجال التمييز.

لقد بات من المعروف أن الفلسفة الدولوزية قد أتت بتصور

---

(22) بيير ماشري، سبينوزا أو هيغل، نشر ماسبيرو، باريس 1979.

جديد للمعنى وثيق الصلة بنقدها الصارم الموجه ضد كل من الفلسفة الترانسندنتالية، والفينومينولوجيا، واللسانية، والمنطق القائم على مفهوم الإضافة، وتكمن دراسة دولوز للمعنى بتحليله للقضية المنطقية. وإذا كانت القضية تتضمن ثلاثة أبعاد التي هي:

الإشارة، «إنها علاقة القضية مع حالة الأشياء الخارجية»؛

والظهور، «يتعلق الأمر بعلاقة القضية بالذات المتكلمة والمعبرة»؛

والدلالة، «يتعلق الأمر هذه المرة بعلاقة الكلمة مع المفاهيم الكلية أو العامة».

فإن المعنى كما يكتشفه دولوز عند الرواقيين يكمن في بعد رابع للقضية. إنه «تعبير القضية... إنه لاجسمي فوق سطح الأشياء، وكيان معقد لا يختزل، وحدث خالص يلح في القضية أو يثبت فيها» ومن بين المفارقات الأساسية في المعنى، هناك مفارقة الحياد، فالمعنى محايد. إنه ليس كلياً. وليس خاصاً. هنا يرجع دولوز إلى نظرية الشيخ الرئيس في الماهية. هكذا نرى أن دولوز يحقق تحولاً رائعاً لنظرية ابن سينا بصدد الماهية. فمن مجال أنطولوجي نمر إلى مجال منطقي، والحدث. يملك المعنى عند دولوز نفس الخصائص التي أطلقها الشيخ الرئيس على الماهية. إنهما معاً يمتدان فوق السطح، فوق شاطئ من الحياد هو أصل ومنبع كل تحديد ممكن ومتصور.

وقد دفعت هذه الاعتبارات دولوز إلى إعادة النظر في إشكالية التميز. وهنا يتدخل مفهوم الحياد بقوة ليقدم تصوراً جديداً

أمام الفلسفة المعاصرة. إن الميتافيزيقا شأنها شأن الفلسفة الترانسندنتالية، تضعنا أمام اختيار شبيه بذلك الذي واجه ابن سينا والذي دفعه إلى إحداث مفهوم الماهية. إنها «تفرض علينا: إما عمقاً بدون اختلاف ـ لا عمق، لا وجود بدون شكل، هوة بدون اختلافات وبدون خصائص ـ وإما موجوداً متفرداً بشكل سام، صورة متشخصة بشكل قوي. خارج هذا الموجود أو هذه الصورة، فلن يكون أمامكم إلا السديم». ومن أجل تفادي هذا الاختيار المفتعل، اضطر دولوز إلى إبداع مفهوم جديد لمشكل التميز، إن التميز حسب الفلسفة الدولوزية «حر ومجهول ورحال يخترق الناس كما يخترق الحيوانات باستقلال عن مواد تفردها وصور شخصيتها». وإذا كانت التميزات منضبطة بهذا الشكل، فذلك لأن حال المعنى هذا بأحداثه ـ تميزاته يقدم حياداً لا ينفك عنه «فالتميزات كحياد هي أصل وقاعدة نشوء كل التحديدات الممكنة، فالتميزات التي ليست بكلية ولا خاصة توجد ـ شأنها في ذلك شأن ماهية ابن سينا ـ على مستوى الحياد. إن التصورين معاً، الماهية السينوية والتميز الدولوزي، خزان كل تفرد ممكن.

من جهة أخرى، تنفلت قراءة دولوز لمفهوم الماهية السينوية من كل قراءة نظرية محضة، إذ لا يتعلق الأمر بالنسبة إليه بوصف هذا المفهوم وتحديد محيطاته وحدوده. يتعلق الأمر في القراءة الدولوزية بالعثور على بعد عملي للحياد، بعد أن يتم نزعه من حدوده اللازمة له ويؤخذ لا كنقطة ثابتة، وإنما كخط واتجاه قادرعلى رسم معالم أطيقا جديدة. وهكذا يقيم دولوز استثماراً اطيقيا لمفهوم الحياد. فمن الحيوان فقط، (animal tantum) ننتقل

إلى الحدث فقط (eventum tantum) ويحقق هذا التحول تغيراً عميقاً في الاتجاه الفلسفي، فمن المجال الأنطولوجي والمنطقي ننتقل إلى الحقل الأطيقي، أطيقا الحدث، والحياد.

وبالفعل، إذا كان مفهوم الحيوان فقط يقصي الخطرين اللذين يتربصان به، تعالي الماهيات وتلاشيها في المحسوس الذي يختزل الماهية في كيان بدون عمق وسمك، فإن مفهوم الحدث فقط يجد نفسه أمام العمل نفسه، عمل ينضاف إليه بعد عملي وانشغال أطيقيّا يتعلق الأمر بانتزاع حدث محايد، وهكذا ترتسم معالم أطيقا عملية تأخذ على عاتقها تفادي الأخطار التي تتهدد الحياة. «نعيش بين خطرين: هناك من جهة التأوه الأزلي لجسدنا، الذي يقع دائماً على جسد رهيف يقطعه، أو على جسد ضخم جداً يلفه ويخنقه، أو جسد لا يستساغ ويسممه، أو أثاث يصدمه، أو مكروب يلحق به دملاً، ولكن هناك أيضاً من جهة أخرى تهريج أولئك الذين يقلدون حدثاً خالصاً ويحولونه إلى استيهام وينشدون الكرب والتناهي والخصي». ينبغي التواصل إلى «أن ننصب بين الناس وأعمالهم وجودهم السائد قبل حضور المرارة» كيف يمكن للمرء أن يرسم، بين صياحات الألم الفيزيقي وأناشيد المعاناة الميتافيزيقية، سبيله الرواقي الضيق، سبيل يكمن في أن نكون في مستوى ما يحدث، وفي انتزاع شيء ما مما يحدث يتوافر على ابتهاج وعلى حب، انتزاع بصيص أو التقاء أو حدث أو سرعة أو صيرورة؟ سأستبدل ميلي نحو الموت الذي كان إفلاساً للإرادة، برغبة في الموت تكون انشراحاً فائقاً للإرادة «سأستبدل رغبتي البشعة في أن أكون محبوباً، بقوة في الحب: لا يعني ذلك إرادة

غير معقولة لمحبة أي شخص أو أي شيء كان ولا التوحد مع الكون، وإنما استخراج الحدث الخالص الذي يجمعني مع أولئك الذين أحبهم والذين ينتظرونني ولا أنتظرهم، ما دام أن الحدث وحده هو الذي ينتظرنا، الحدث فقط»[23]. بتفادي الخطرين الأساسيين، لتوح معالم هذا التصور الأطيقي الجديد وتأخذ قوة وتماسكاً. وفي نص رائع، يرسم هنري ميللر (Henry Miller) خطوط هذه الأطيقا الجديدة التي تحاول ترسيخ طريق رهيف ومكسر ولخفة الحياة. «إن النسور التي خفقت أجنحتها القوية في السماء لبعض الوقت قد سقطت فوق الأرض. لقد أصابنا الدوران بسبب خفقان وهدير أجنحتها. أمكثي فوق الأرض، يا نسور المستقبل إن السماوات قد استكشفت لكنها فارغة. وما يجثم تحت الأرض فارغ كذلك، مليء فقط بالعظام والأشباح. امكثي فوق الأرض. واسبحي إذاً، بعض آلاف السنين»[24]. إنها السباحة في شواطئ المحايثة هي التي ينشدها بسعادة وزهو هنري ميللر في هذا النص الرائع. فإن يعيش المرء حياد الحدث، يعني أن ينشرح ويلقي بنفسه، لا كذات أو كشخص، وإنما كتغير جوي ـ تيار هواء، «تغير في نبرة اللون، جزيئية متعذرة الإدراك، جموع خفية، ضباب أو كسحابة من القطرات» ـ فوق شواطئ

---

(23) جيل دولوز وكلير بارني، حوارات، نشر فلاماريون، ترجمة عبد الحي أزرقان وأحمد العلمي، نشر إفريقيا الشرق، ص 85.

(24) هنري ميللر: مدار السرطان، باريس، دونتويل، 1645، ص 342، التركيز من أحمد العلمي.

المحايثة هاته التي تبعد التعالي والأعماق، والثقل والعصاب، وتحمل معها سعادة، وقوة وخفة للحياة دائمة التجدد والصيرورة.

هكذا نرى أن مسار مفهوم الحياد لا يتحقق ضمن تاريخ جامد ومسبق التحديد، وإنما داخل صيرورة فلسفية. فكل ظهوراته تفتح مجالاً جديداً وغريباً، وتحقق تغيُّراً في الاتجاه، وكل اتجاه يثير انبجاساً من الصوت والضوء، من العواطف ومن المدركات الجديدة. ذلك هو قدر نظرية ابن سينا بصدد الحياد، فمن دان سكوت إلى دولوز، مررنا من استثمار أنطولوجي لمفهوم الحياد إلى استثمار منطقي وأطيقي. لكن عبر كل هذه الاقترانات، وكل هذه الإشكالات، من نظرية زيادة الوجود على الماهية إلى تواطؤ الوجود، ترن نبرة مشتركة، هي الرغبة في قلب الأفلاطونية.

وقد تبيَّن لنا من خلال هذا البحث أن دولوز قد أقام مع الفكر السينوي علاقة تنفلت من قبضة تاريخ الفلسفة، وتبتعد عن التقليد التفسيري الذي عادة ما يهيمن على الدارسين. إنها في الواقع علاقة صادرة عن التقاء. فبين الفيلسوفين، يتأسس مجال من اللاتمييز قادر على إنتاج مفاهيم جديدة وإيحاء التقاءات جديدة. فنظرية حياد الماهية السينوية التي أثارت إبان فلسفة الحقبة الكلاسيكية اهتمام كل المتكلمين والفلاسفة تجد عند دولوز تطبيقاً في مشكل منطق المعنى، ومشكل التميز، ومشكل الأطيقا. إن ابن سينا الذي ينتمي إلى القرن الحادي عشر، يكتسب مع دولوز حداثة رائعة تجعله يلج باب الحوار الفلسفي المعاصر.

وتقدم هذه العلاقة التي يقيمها دولوز مع ابن سينا أمام الفكر

الفلسفي المعاصر، بل وحتى أمام الفكر العربي الحالي إمكانات كبيرة لخلق ممرات جديدة تربط الحاضر بالماضي الفلسفي. وبالفعل إذا كان الفكر العربي المعاصر يركن في الوقت الراهن تحت وطء أزمة خانقة تفرض عليه تشنجاً وتخشباً بدون خلاص، فإن سبب ذلك يعود، في أحد أسبابه، إلى انعدام وجود قناطر عبور واقترانات جديدة مع ماضيه الفلسفي، اقترانات من شأنها إعادة خلق وابتكار الماضي، والحاضر ومنح قوة جديدة للمستقبل. ويمثل لنا عمل دولوز حول ابن سينا دليلاً ونموذجاً من الممارسة الفلسفية التي ينبغي على الفكر العربي القيام بها في الوقت الراهن.



كتاب «ضد ـ أوديب»

محمد الشيخ ـ ياسر الطائري

يعتبر كتاب «ضد ـ أوديب» *(L'Anti - Oedipe)* (1972) من أهم الكتب التي أغنت الحقل الفلسفي الأوروبي في عقد السبعينيات من القرن العشرين، كما يعد أول عمل نظري يستوحي مبادئ حركة أيار/مايو 1968 الاحتجاجية. ولقد كان هذا العمل ثمرة جهود الفيلسوف جيل دولوز والمحلل النفسي فليكس غاتاري، وهو كتاب مكثف بمراجعة المتعددة، غني بمفاهيمه المبتدعة ـ إذ يعد معجماً لوحده ـ خصب بدلالاته المستحدثة، جديد بتقنية كتابته المتميزة؛ كتاب يغرقنا في سيل من القرارات والتجارب التي تلتقي فيها الإثنولوجيا باللسانيات والاقتصاد، في حين ـ وهذه من غرائبه! ـ لا تظهر الفلسفة فيه، بمعناها التقليدي، إلا بشكل خجول جداً! لهذه الاعتبارات كلها صعب على القارئ الفرنسي تلخيص مضمونه، فكيف بالأحرى بقارئه العربي!

يتناول كتاب «ضد ـ أوديب» مفهوم اللاشعور (L'inconscience) كما حددته المدرسة الفرويدية، بالنقد والتقويم،

عاملاً على تحويل دلالة هذا المفهوم من البعد «التمثيلي المسرحي» المرتبط بالأسرة إلى بعد اجتماعي سياسي، نقصد اللاشعور من حيث هو «مصنع» أو «معمل» لإنتاج مختلف الرغبات. وبيان ذلك أن التصور الفرويدي للجهاز النفسي تصور تمثيلي تشخيصي يجعل من «الأنا الأعلى» (Le Surmoi) إلهاً يحرك الشخصية بأكملها، أو لنقل شيطاناً يسكن الظلال ويعمل في الخفاء على خلق الأوهام. حقاً إن فرويد كان أول من اكتشف الرغبة (Le désir) ومنطق تشكلها وتولدها، فأسماها الليبيدو (Le Libido)، وحقاً أيضاً أنه أول من اكتشف أن الرغبة دينامو ينشط داخل الإنسان وينتج مختلف الرغبات والتعلقات والارتباطات النفسية. لكنه ـ وهذه هي غلطته الكبرى في رأي مؤلفي «ضد ـ أوديب»! ـ عمل على «تغريب» الرغبة عندما سجنها في حدود ضيقة هي حدود الأسرة وتفاعلاتها النفسية (عقدة أوديب)، فجعلها بذلك أسيرة ثالوث قزمي مثير للشفقة (الطفل، والأب، والأم)، لذا عمد دولوز وغاتاري إلى إطلاق الرغبة من قمقمها، وذلك بنقد تصور التحليل النفسي للرغبة خصوصاً وأنه حولها إلى «سر عائلي قذر»، وتوسيع هذا التصورلجعله «مصنعاً» أو «معملاً» لا «مسرحاً ضيقاً» أو «فرجة خاصة»؛ أي النظر إلى الرغبة من حيث كونها «وتداً اجتماعياً (Agencement social)، نقصد مجالاً اجتماعياً لتوليد الهذيانات (Les délires) وخلق الأوهام. وباختصار، إن ما يريد أن يبيّنه كتاب «ضد ـ أوديب» هو أن اللاشعور (مسكن الرغبة) ليس ملكية خاصة بالأسرة، وإنما هو مجال مشترك بين الناس.

هذه إذاً، هي الأطروحة العامة للكتاب. فإذا انتقلنا إلى

تفصيل القول فيه وجدناه ينقسم إلى جزأين: جزء أول يتعلق بنقد مفهوم «عقدة أوديب» الذي استحدثته مدرسة التحليل النفسي، وجزء ثانٍ يتعلق بدراسة النظام الرأسمالي وعلاقته بالفصام (Schizophrénie). وبين الجزأين تعالق وتكامل.

أما في الجزء الأول، فقد عمد دولوز وغاتاري إلى مهاجمة مدرسة التحليل النفسي أشد المهاجمة في مسألة أساسية جوهرية، وهي ما أسمياه «عبادة فرويد لمفهوم أوديب»؛ أي اختزله للطاقة النفسية الجنسية، الليبيدو أو الرغبة، في نطاق ضيق محصور هو نطاق الأسرة، بحيث قصر فرويد الرغبة على الحياة الأسرية (ثالوث: الأب، والأم، والابن). وهذا تصور يرفضه المؤلفان ويدعوان، تلقاء هذا الرفض، للنظر إلى الرغبة نظرة أوسع وأعم وأشمل، أي النظر إليها من حيث كونها تسري، من جهة، في الجسد الاجتماعي بأكمله كرحالة لا يعرف الاستقرار؛ ومن حيث كونها، من جهة أخرى، تعبر جسد الفرد الواحد بأكمله من رأسه حتى أخمص قدميه. وهكذا يتصور الكاتبان أن الحقل الاجتماعي بمجمله مجال لتجلّي الرغبة من حيث هي «سبولات آلية» مثلها في ذلك مثل الكهرباء تخترق آلة بأكملها فتبث فيها الحركة. وإذا كان هذا هو شكل حضور الرغبة في الحقل الاجتماعي، فإن شكل توظيفها واستثمارها لا يمكن أن يستدل عليه إلا بالهذيانات التي «تتكلم» في المجتمع، لا الهذيانات حول كراهية الأب أو حب الأم، وفق ما يفرضه القول بعقدة أوديب، وإنما الهذيانات حول ما يروج في الحقل الاجتماعي بأكمله، أي حول الشعوب والقبائل والأعراق والمال والسلطة... وهي هذيانات لا تخلو من أن تكون أحد أمرين: إما أن تكون فاشستية تتعلق بكره الأجانب

ورفض التسامح وإحياء التقاليد العرقية والشوفينية؛ وإما أن تكون ثورية تتعلق بطرق تصور مجتمع أفضل، أي بالحديث عن الحلم والعشق واللعب واليوتوبيا والفن. وهذا فيما يخص ارتباط الرغبة بالحقل الاجتماعي وبحياة الناس العامة، أما فيما يتعلق بارتباط الرغبة بالجسد أو بالفرد فلقد صور دولوز وغاتاري صلتها كصلة تيار كهربائي بآلة، إذ رأيا أن الرغبة تغمر الجسد كله فتستثمره، أي تحوله إلى آلات راغبة(Machines désirantes). خذ مثال الثدي والفم. إن الثدي آلة ـ مصدر تنتج الحليب، والفم آلة ـ موصلة بهذا المصدر ترضع الثدي، وهكذا دواليك... الجسد كله آلات لإنتاج الرغبة وتوليدها.

خلاصة القول إذاً، إن التحليل النفسي يعاني قصورين:

أ ـ قصور يتعلق بعدم استطاعته تصور «الآلات الراغبة» إلا من خلال المنظور الأوديبي الضيق.

ب ـ وقصور عن إدراك الاستثمارات الاجتماعية لليبيدو، اللهم إلا من خلال التوظيف الأسري.

لكن ما يهم دولوز وغاتاري هو ما لم يهتم به التحليل النفسي، أي الجواب عن السؤالين التاليين: قل لي ما هي «آلاتك الراغبة»؟ وما هي طريقة هذيانك حول الحقل الاجتماعي؟ لذلك يعمد المؤلفان إلى إنشاء طريقة مستلهمة من التحليل النفسي ومضادة له، في آن واحد يسميانها التحليل الفصامي (Schizoanalyse). وهي طريقة لا تركز على جوانب حضور الأب أو الأم في هذيانات الرغبة، وإنما على جوانب حضور المجتمع، أي جوانب القمع والتسلط والإقصاء والتهميش التي تعكسها «أقوال» الناس.

أما الجزء الثاني من كتاب «ضد ـ أوديب» فيتعلق بمحاولة البحث عن أسباب قصور التحليل النفسي التي أوضحناها سابقاً، بربطها، من جهة، بطبيعة المجتمع الرأسمالي، ومن جهة ثانية بعدم قدرة التحليل النفسي على إدراك ظاهرة نفسية ولدها هذا المجتمع، وهي ظاهرة الفصام. وهكذا ينطلق دولوز وغاتاري من تقرير حقيقة مفادها أن النظام الرأسمالي أضحى «حقيقة قاتمة فاضحة»؛ حقيقة مولدة للاغتراب والاستلاب في مجتمع يحكمه منطق الربح والإنتاجية والمردودية، حقيقة بنيت على أساس الفصل بين «الرغبة» و«الإنتاج»، أي الفصل بين «اقتصاد الرغبة» و«الاقتصاد السياسي»، حيث يضع النظام الرأسمالي الرغبة في المجال الخصوصي (Le privé) والإنتاج في المجال العمومي (Le public). وآية ذلك أن الرأسمالية أدركت أن الرغبة تهدد الإنتاج، فعملت على ألا يتم الحديث عنها إلا في عيادة الأطباء النفسيين، أما الخارج؛ أي المعمل والمدرسة والشارع، فهو مجال العمل لا للرغبة! كما أنها أدركت أن تملّك قوة عمل العامل تبدأ أولاً بتملك رغبته، أي بسجنها ضمن إطار الأسرة أو الاستهلاك أو المتاجرة بالأجساد؛ إذ إن ما يهم الرأسمالي يختلف وآلات الرغبة والإنتاج» التي يمكن أن توصل بـ «آلة الاستغلال»، أي يداك إذا كنت كناساً، وقدراتك العقلية إذا كنت مهندساً، وقدراتك الإغرائية إذا كنت بغياً، أما ما بقي منك، فإنه لا يهم البورجوازي ولا يريد أن يسمع به. وإن من يتحدث عن هذه «البقية الباقية» (اللعب، الحب، اليوتوبيا، الفن) لا يمكنه إلا أن يشوش على النظام الرأسمالي الإنتاجي، لذلك يسعى هذا النظام إلى تهميشه وإقصائه

ومحصل هذا الإقصاء خلق «الفصام» وولادة «المجنون» و«الممتنع عن كل تصنيف» و«البوهيمي»... أي خلق الشخص المنفلت الذي لا يخضع للنظام والذي يحمل بين جناحيه رغبة جامحة قد تهدد المجتمع الرأسمالي. إن الفصامي ليس هو الشخص الذي «يصنعه المحلل النفسي» ويزج به في المستشفي بدعوى انهياره بسبب تجربة ما في الحياة فاشلة، أو بدعوى فقدانه الصلة بعالم الواقع واندفاعه في عالم الخيال والوهم وعدم الاتساق بين المزاج والفكر؛ إنما الفصامي هو الفنان، هو المفكر الثوري الذي يعيش في كنف المجتمع الرأسمالي ويتمرد عليه إما باسم الرغبة (الحلم، اليوتوبيا، اللعب، الحب) أو باسم الثورة (الصراع الطبقي). لكن ههنا مسألة يلح عليها المؤلفان وهي أن الرأسمالية غالباً ما تفلح في استدراج «الفصامي» و«تدجينه». لكن كيف يتأتى لها ذلك؟

يرى المؤلفان أنه لم يكن ليقع ما وقع لولا وجود خلل في نظرية الرغبة (التحليل النفسي) ونظرية الثورة (الماركسية). لذلك يعمد المؤلفان إلى نقد التحليل النفسي والماركسية نقد الأصول لا الفروع، ونقد «الهاوي الشغوف» الذي يفكر في النص معه وضده، لا نقد «الأكاديمي» الذي يحفظ النص فيقدسه أو يدنسه. ومفاد هذا النقد أن التحليل النفسي لا يخدم إلا مصالح البورجوازية حين يحول الرغبة من «سيلان جموح عاصف» إلى «تدفقات صغرى» تقطر على «سرير الأم»، وحين يضخم من دور «عقدة أوديب» فيبادر إلى تزكية رقابة الأنا الأعلى ويجعل الفرد راغباً في القمع فيبارك ما يحدث في المدرسة والأسرة والسجن من تربية «تدجينية» تخدم الأسرة التي تقمع المرأة والطفل ومتعاطي

المخدرات والسكير والشاذ جنسياً، إذ يتواطؤ المحلل النفسي مع البورجوازي فيهمس له في أذنه: «دع المجتمع يعمل، أما الرغبة فسنتكفل نحن بها؛ سنخصص لها حيزاً صغيراً على وبر أريكتنا». إنه يتحول بذلك إلى مخدر رفيع المستوى يعمل على ألا تغادر الحقيقة باب العيادة، وإلى «آل كابوني» و«بوليس» يلعب دور القساوسة والأبالسة. هذا فيما يخص نقد التحليل النفسي أما فيما يخص الماركسية، فإن دولوز وغاتاري لاحظا أن النظرية الثورية تحولت إلى نزعة بيروقراطية فظة، إلى درجة أنها أضحت آلة بوليسية مسلطة على رقاب العمال خادمة لمصالح البورجوازية.

هكذا يبدو أن أسلوبي المقاومة الوحيدين الممكنين (منطق الرغبة ومنطق الثورة) قد استعادتهما البورجوازية وأفرغتهما من المعنى، وذلك بسبب تواطئها، مما سهل عليها عملية عزل اقتصاد الرغبة عن اقتصاد الإنتاج واللاشعور عن المعمل، مخصصة لكل مجاله: مجال الرغبة هو المجال الخاص، أي الأسرة، ومجال الإنتاج هو المجال العمومي، أي مجال المجتمع، لذلك يتساءل دولوز وغاتاري: هل هذا النظام محتوم على الإنسان إلى الأبد، محايث لوضعه الاجتماعي كإنسان، أم أن بإمكانه أن يتجاوزه ويقضي عليه؟ ويجيبان بقولهما: لا تزال هناك فسحة للأمل؛ ما زال بإمكان الماركسية أن تحيا إذا هي اهتمت بموضوع الرغبة، ما زال بإمكان التحليل النفسي، أن يجدي نفعاً إذا هو انفتح على نظرية الصراع الطبقي، إذ لا وجود لحقل «خاص» تمارس فيه الرغبة وآخر اجتماعي يمارس فيه صراع المصالح. ومن ثم يلزم القيام بـ «ثورات جزيئية» (Révolutions moléculaires) قائمة على

تضافر جهود المحلل الفصامي والمناضل الثوري والفنان للقضاء على الأغلال والأصفاد، وتحطيم الرأسمالية والاستغلال الطبقي، والقضاء على ضغوطات الأنا الأعلى... «ثورة لا تمس الجهاز السياسي وإنما تعيد النظر أيضاً في كل عجلات المجتمع مهما صغرت ودقت».

دولوز مؤرخاً للفلسفة

عبد السلام بنعبد العالي(*)

أمران يجب استبعادهما عند الحديث عن هذا الموضوع: أولهما أن القضية لا تتعلق مطلقاً بأي محاولة تركيبية كيفما كان شكلها. وثانيهما أننا بعيدون هنا عن «موضة» نهاية الفلسفة وموتها. سيكون علينا إذاً، أن نتحدث عن مسألتين لا تخلوان من صعوبة: علاقة دولوز بهيغل، وعلاقته بهايدغر. سنرجئ الحديث عن المسألة الأولى لنبدأ بعلاقة دولوز بهايدغر من خلال التوقف عند مسألة «نهاية الفلسفة» هاته. لا أقصد هنا ما أدعوه «حكاية ثقافية فرنسية» سميت موت الفلسفة، وإنما مسألة فلسفية استقطبت الفكرالمعاصر في شتى مناحيه.

(*) عبد السلام بنعبد العالي ـ جامعة الرباط، هذا البحث ألقي ضمن الندوة التي أقامتها الجمعية الفلسفية المغربية حول دولوز.

كلنا يعرف «التصريحات» المتعددة لدولوز بصدد هاته القضية. فهو ما يفتأ يردد أنه «لم يشغل باله قط بمسألة نهاية الفلسفة» اعتقاداً منه «أن للفلسفة وظيفة لا تزال حية، وتلك الوظيفة هي إبداع التصورات».

ضد الصورة المتفردة عن حداثة كاسحة لقدر فكر يأفل نحو المغيب، يقيم دولوز صيرورات مبعثرة لا متناهية تظل تعمل خفية فيما وراء ما يقدم نفسه تراثاً فلسفياً عوض التجاوز الهايدغري، وبدل نهاية الفلسفة وموتها يتم الحديث هنا عن «خروج» عن تاريخ الفلسفة، إذ إن الهدف ليس الإجابة عن أسئلة، وإنما الخروج، الخروج منها».

لا يهتم دولوز بنقطة نهاية أو لحظة اكتمال، كأن ندعي أنها موجودة عند هيغل، أو نثير صخباً لا مجدياً حول ما إذا كان نيتشه ينتمي، أو لا ينتمي، لتاريخ الميتافيزيقا. ذلك أن نقاط النهاية، أو فجوات الخروج، لا متناهية. يقول: «كنت أفضل الكُتّاب الذين كان يبدو كأنهم ينتمون إلى تاريخ الفلسفة. لكنه ينفلتون من أحد جوانبه، ومن ثم يخرجون منه كلية، أمثال لوكريس وسبينوزا وهيوم ونيتشه وبرغسون».

ففي ميدان الفكر، ليس هناك أساس مشترك، والمفكرون لا يطرحون الأسئلة ذاتها، ولا يستعملون التصورات عينها. ليس هناك ما يجمع المفكرين ويضمهم داخل تاريخ موحد. كل ما هناك حركات متفردة وخطوط متقاطعة. لا يتعلق الأمر إذاً، بتجاوز تاريخ الفلسفة، وإنما بفك وحدته الموهومة للعثور فيها على ما هو متفرد. يتعلق الأمر ببعث الحدث في وحدته وتفرده

داخل ما يسمى حركة كلية. ذلك أن متابعة أحداث الفكر من شأنها أن تبرز الفكر كحدث. فلسنا هنا ـ كما أثبت فوكو ـ لا أمام وحدات، ولا إزاء كليات، وإنما أمام تفردات. إبراز هذه التفردات هو وقوف عند الحدث داخل الفكر، على هذا النحو ينبغي أن نفهم التنقيب الذي يمارسه دولوز في سلة مهملات تاريخ الفلسفة التقليدي. ففي وقت كان الحديث فيه عن التجريبية الإنكليزية لا يتم في فرنسا إلا من حيث هي ذيل من ذيول بعض الفلسفات الألمانية، وفي وقت لم تكن الطليعة ترضى فيه الحديث عن برغسون إلا إذا اتخذت موقعها ضده، يصر دولوز على الاهتمام بهؤلاء لا بحثاً عن نماذج فكرية جديدة، وإنما سعياً وراء «ضبط الفكر أثناء عمله عند المفكر».

يشبه دولوز تاريخ الفلسفة بفن رسم الوجوه عند الرسامين: «في تاريخ الفلسفة يتم رسم وجوه ذهنية تصورية، والأمر يتم هنا كما يتم في فن الصباغة، ولكن بوسائل غيرمشابهة، بوسائل مخالفة: إن وجه الشبه ينبغي أن يتم خلقه وإنتاجه وألا يكون وسيلة لإعادة الإنتاج، وإلا فإننا سنكرر ما قاله الفيلسوف حرفاً بحرف».

ليس غريباً أن يشبه دولوز، «تلميذ» نيتشه صاحب قلب الأفلاطونية، ليس غريباً أن يشبه تاريخ الفلسفة بعملية استنساخ يكون فيها المؤرخ رساماً يكرر النماذج ويستنسخها، كل المسألة تعود إذاً، إلى آلية الاستنساخ وعملية التكرار فلنقل إذاً، إن تاريخ الفلسفة، هو محاولات انفصال دائبة متعددة الوجهات متواصلة الجهد، وانتقال وترحال لا يعرف الكلل، لا لأن الرحلة طويلة،

وإنما لأن بين الرحلة والعمارة علاقة تجاذب تضاهي التجاذب بين قوتين فيزيائيتين: «فالرحال يعارض بجهازه الحربي الطاغية بجهازه الإداري، وفيلق الرحل الخارجيين يقدمون ضد فيلق الطغاة الداخليين، وبالرغم من ذلك فهما من التداخل والارتباط بحيث إن هم الطاغية هو أن يضم إليه جهاز الرحال الحربي. أما مشكل الرحال فهو أن يبتكر جهازاً إدارياً للامبراطورية المغزوة. إنهما لا ينفكان عن التعارض إلى حد أنهما يمتزجان».

على هذا النحو ينبغي أن نفهم هنا الخروج والترحال. صرّح دولوز ذات مرة معجباً بعبارة لتوينبي: «إن الرحل هم المعمرون. إنهم رحل لأنهم يرفضون أن يرحلوا بعيداً».

الخروج والانفصال إذاً، إقامة لا تنقطع، إنه رحلة عبر تاريخ الفلسفة ومحاولات لا متناهية للزيغ عن طريقها و«الخروج» عن منطقها، وقلب بنيتها الأفلاطونية أولاً، لكن بنيتها الجدلية فالماركسية، فالتحليلية والقائمة لا ولن تنتهي.

ليست الأفلاطونية هنا، بطبيعة الحال، مذهباً فلسفياً يرتبط بشخص أو أشخاص، بمكانة أو أمكنة. الأفلاطونية بنية الميتافيزيقا ذاتها، تلك البنية التي لا تعمل، كما اعتدنا أن نقول على التمييز بين المعقول والمحسوس، بين النموذج والنسخة، والتي لا يكتفي قلبها بأن يعيد المجد للمظاهر ضد الماهيات. القلب المقصود هنا يهدف إلى الطعن في عالم التشابه ذاته، ومنطق التطابق الذي يتم داخله التمييز بين المظهر والماهية والمفاضلة بينهما.

سيغدو القلب إذاً وقوفاً عند النسخ ذاتها، ولكن هذه المرة،

للإعلاء من النسخ «الخائنة». لننظر إلى العبارتين: «لا يتخالف إلا ما يتشابه»، «إن الاختلافات وحدها هي التي تتشابه» يتعلق الأمر بقراءتين متمايزتين للعالم، باعتبار أن الأولى تدعونا للنظر إلى الفوارق انطلاقاً من تشابه أو تطابق أولي، في حين تدعونا الأخرى للنظر إلى الهوية كما لو كانت حصيلة اختلاف وتنوع أوليين.

في قلب الأفلاطونية يطلق التشابه على الاختلاف ويطلق الذاتي على المخالف. فرق بين أن ننظر إلى التمايز انطلاقاً من افتراض وحدة أولية، وبين أن نعتبر أن التشابه والوحدة يتولدان عن الاختلاف، وأن هذا الاختلاف هو ما يشكل الديناميكية الحقيقية لوجود الهوية، أي دينامية التكرار التي تتميز تميزاً كبيراً عن الدينامية الجدلية. ذلك أن الاختلاف الهيغلي، عندما يقذف به داخل حركة الجدل يصبح مجرد لحظة من لحظات الهوية. صحيح أن الجدل يسمح للاختلاف بالعمل، لكن شريطة خضوعه لقانون السلب فالطريق التي يسلكها التناقض الهيغلي هي الطريق التي ترده نحو التطابق، فتجعل التطابق كافياً لإيجاد التناقض وفهمه؛ فهذا التناقض لا «يفهم» إلا في أفق هوية يسعى الجدل إلى صيانتها وحفظها.

معنى قلب الهيغلية والحالة هذه، هو تحرير السلب من هيمنة الكل وعدم توقيف عمله بفعل أي تركيب أو حبسه داخل منطق التعارض، سنغدو إذاً، أمام وحدة لا تتوخى لحظة تركيب واختلاف لا يرتد إلى التناقض وهوية لا تؤول إلى تطابق. فأي معنى يبقى للهوية والحالة هذه؟ يجيب دولوز «إن الهوية والتشابه

أوهام يولدها العود الأبدي»: فليس العود الأبدي عودة الأمور ذاتها، وإلغاء الاختلافات. إنه يعني على العكس من ذلك، أن الغرابة والاختلاف يثبتان في العودة وعن طريقها، فليست الذات ذاتية إلا في/وعن طريق العودة التي لا تنفك تعود. وعندما قال نيتشه بالعود الأبدي فهو لم يكن يعني شيئاً غير هذا: وهو أن ما يتكرر ليس التشابهات التي تجمع بين النسخ، وإنما تبعثر السيمولاكرات، ذلك التبعثر الذي يكرس بينها الاختلاف إلى ما لا نهاية. يتعلق الأمر إذاً، بمفهوم خاص عن زمان الفلسفة، بل عن الزمان ذاته. بدأنا الحديث بنقطة اختلاف مع هايدغر، وربما وجب، لكي تكتمل الدورة ويتم العود، أن ننهيه بنقطة تشابه معه أو قل بنقطة يتقاطع فيها هايدغر مع نيتشه.

ذلك أن التكرار المثبت للاختلاف يتطلب «قراءة جديدة للزمان» تحرره من مرضه الكرونولوجي. في منطق المعنى يضع دولوز الـ (Aiôn) الأيون مقابل الكرونوس من حيث إن الأول هو «الزمان الذي ما ينفك يمضي وما ينفك يعود؛ فعوض الحاضر الذي يضم الماضي والمستقبل، يضع الأيون مستقبلاً وماضياً يصدعان الحاضر كل لحظة». (ولا بأس أن نذكر في هذا الصدد، وفي إطار إكمال الصلح والعودة إلى هايدغر وإثبات «قرابة» بينه وبين دولوز أن (Aiôn) هو ابن لـ (Mémoire).

معروف أن نيتشه لا يدرك الزمان من الآن، كما يقول هايدغر «هو أن اللحظة ليست هي أصغر جزء من الحاضر، إنها تفتح الحاضر أو تصدعه». إن الحاضر كلحظة يحدث فجوة في الحال الراهن. اللحظي هو ما يقوم ضد هذا الزمان

(intempestif)، هو ما يقوم ضد الزمان الحاضر «اللحظي هو قرار التاريخ النقدي الذي ينزل بمطرقته على ثقل الماضي وثقل الحاضر».

هذا هو النحو الممكن لإقامة تاريخ فلسفي. إنه ليس تاريخاً كرونولوجياً وإنما تاريخ أيوني. تاريخ ضد هذا الزمان الحالي، (inactuel) وضد كل زمان.



الفرق والإبداع في الكتابة الدولوزية:
من صورة الفكر إلى فكر دون صورة

بشير البعزاوي
جامعة صفاقس

ليس من شك أن استشكال الفرق يقتضي لدى دولوز استئنافاً بعينه لمشكل الفلسفة في حد ذاتها ذلك أن العلاقة الحية والمتوترة بتاريخ الفلسفة هي التي فتحت لدولوز سبلاً وآفاقاً حاول استكشافها، وهو يعيد النظر في شروط الخطاب الفلسفي وفي كيفية إبداع الفرق وقوله. فمن أفلاطون إلى ديكارت ومن كانط إلى نيتشه ومن ليبنتز إلى برغسون ومن سبينوزا إلى فوكو ومن دان سكوت إلى كلوسوفسكي ومن بروست إلى كافكا عمل دولوز على جعل السؤال في الفلسفة سؤالاً في وجوه استعمال تاريخ الفلسفة؛ ومن الفيزياء إلى البيولوجيا ومن الفزيولوجيا إلى علم النفس ومن الأنثروبولوجيا إلى اللسانيات ومن التاريخ إلى السياسة ومن الفلسفة إلى الأدب ومن الرسم إلى السينما.... عمل دولوز على بلورة مداخل جديدة للمفهوم وتقاطعاته وحقول استخدامه ليجعل

من "المفاهيم فرادات تؤثر في الحياة العادية وفي زخم الأفكار المتداولة أو اليومية[1] وليجعل من "الفيلسوف شخصاً يبدع مفاهيم جديدة»[2]. هذا الموقف الذي يعلنه دولوز ولعاً بالفرق والإبداع وتوقاً إلى الجدة والإضافة هو ما يجعل استشكاله للفرق الإبداعي لا يتأتى فقط على سبيل الخروج المتوعر عن معاني الفرق بما هو مسوخ أو حرف هامشي كثيراً ما أسقطته الفلسفة من حسابها، بل هو استشكال يقتضي لدى دولوز مساءلة بعينها للفلسفة في حد ذاتها من حيث التعاطي مع فكرتها المخصوصة كما من حيث تعاطيها هي مع تاريخها، لذلك يظل مشكل الفرق والإبداع على ارتباط وثيق بمشكل الفلسفة نفسها.

ذلك هو الإطار الذي من خلاله سيكون مطلوبنا في هذا المبحث أن نتبين المنزلة الفلسفية الخاصة لمفهوم الفرق من فلسفة دولوز ونتعقب الفحص عن المعنى الذي به يكون الفرق الإبداعي شيئاً من التفلسف نفسه. لكن العزم النظري الأهم الذي يحرك مبحثنا هو الوقوف على حروف الإشكال التالي: ما هي فكرة الفلسفة التي يتقصاها دولوز عبر مفهومي الفرق والإبداع والتي يمكن الحديث عبرها عن فكر دون صورة؟ ذلك هو سؤالنا المركزي الذي نحاول ضبطه والاشتغال عليه في هذا المبحث من خلال مقاربة لفكر دولوز تصعد من نيتشه والفلسفة[3] إلى الفرق

---

(1) L'arc, nouvele ed, n49, Paris, Gallimard, p.100.

(2) نفس المرجع ونفس الصفحة.

(3) G. Deleuze. *Nistzsche et la philosophie,* paris, PUF, 1962.

والمعاودة[4] إلى بروست والعلامات[5] إلى ما هي الفلسفة[6]. وهو سؤال في وجهه الأول نقد وتفكيك لصورة الفكر الوثوقية رغبة في الاكتشاف والإبداع وسعياً إلى التفكير في المختلف واستيعاب الآخر المغاير. وهو في وجهه الثاني بحث في الشروط الإيجابية والعامة التي تتيح وتوفر لنا فرصة التفكير في الفرق الإبداعي وفي جوهر حقيقته أي الفرق الذي يحدث وينشأ ويتفعل من تلقاء ذاته ويمايز ويغاير بمحض إرادته الخاصة.

يقول دولوز في الفصل الثالث من الفرق والمعاودة "**إن الفكر المفهومي الفلسفي يفترض مفترضاً ضمنياً مسبقاً صورة للفكر قبل فلسفية وطبيعية مستعارة من العنصر المحض للحس المشترك؛ بحسب هذه الصورة يتلاءم الفكر مع الحق، يمتلكه شكلياً ويرده مادياً. ووفق هذه الصورة يعرف كل واحد ومن المفروض أنه يعرف ماذا يعني التفكير. إذ لا طائل من أن تبدأ الفلسفة بالموضوع أو بالذات بالوجود أو بالكائن ما دام الفكر يبقى خاضعاً لهذه الصورة التي تحكم مسبقاً على الكل وعلى التوزيع للموضوع والذات وللوجود والكائن**[7]. صورة الفكر هذه يمكننا أن نسميها صورة دوغمائية أرثوذوكسية أو صورة أخلاقية "**تكون المفترض المسبق الذاتي للفلسفة في مجموعها**"[8]. لذلك عندما

---

(4) G. Deleuze, *diffîrence et répétition*, paris, PUF, 1968.

(5) G. Deleuze, *Proust et les signes*, paris, PUF, 1964.

(6) G. Deleuze, *Quesque la philosophie?* (en collaboration avec Félix Gutarriue).

(7) دولوز الفرق والمعاودة مصدر مذكور، ص 172.

(8) نفس المصدر ونفس الصفحة.

تساءل نيتشه حول المفترضات المسبقة الأكثر عمومية للفلسفة قال: "**إنها في ماهيتها أخلاقية لأن الأخلاق وحدها قادرة على إقناعنا أن الفكر يمتلك طبيعة طيبة ويمتلك المفكر إرادة طيبة ويمكن للخير وحده أن يؤسس الملائمة المفترضة بين الفكر والحق**"[9]. عندها "**تظهر بشكل أفضل شروط فلسفة بلا مفترضات مسبقة تتخذ نقطة انطلاقها من نقد جذري للصورة وللمسلمات التي تتضمنها كما تجد فرقها أو بدءها الحقيقي ليس من خلال تفاهم مع الصور القبل فلسفية بل من خلال صراع صارم ضد الصورة التي ندد بها بوصفها لا فلسفية؛ ومن هنا تجد معاودتها الأصلية في فكر بلا صورة وإن كان مقابل أكبر التهديمات وأكبر التثبيطات ومقابل عناد فلسفة لا حليف لها غير المفارقة، فلسفة عليها أن تتخلى عن شكل التمثل وعن عنصر الحس المشترك كما لو أن الفكر لا يتمكن من البدء بالتفكير أو هو لا يبدأ مجدداً إلا متى تحرر من الصورة والمسلمات**"[10].

هذه الرغبة في تفكيك وفي تحطيم النظرة الدوغمائية للفكر تستدعي **أولاً**، ولوجاً للأفق الحقيقي الذي يكشف عن هذه الصورة بخاصة كما تبلورت في كتاب نيتشه والفلسفة ثم في كتاب الفرق والمعاودة. كما تستدعي **ثانياً** بلورة فكر إبداعي يفتح آفاقاً جديدة تسمح بالدخول في الفلسفة وبممارستها والانتماء إليها باعتبارها صورة جديدة تكشف عن تنوع الحياة وتنوع مظاهر الإبداع وممارسات التفكير، إذ "**من غير المجدي ادعاء إعادة تشكيل**

---

(9) نفس المصدر ونفس الصفحة.

(10) نفس المصدر، ص 173.

مذهب الحقيقة إذا لم نحص في البداية المفترضات المسبقة والتي تعرض من الفكر هذه الصورة المشوهة"[11]. فمنذ نيتشه والفلسفة استخرج دولوز ثلاث أطروحات أساسية مكملة للصورة الدوغمائية وهي: **أولاً** الحقيقة التي يريدها المفكر ويحبها لأن "**الفكر بوصفه فكر يمتلك الحقيقة او يحتويها صراحة**"[12]. **وثانياً** الخطأ باعتباره "**الأثر الوحيد في الفكر بوصفه فكراً للقوى الخارجية التي تعارض الفكر**"[13]. **وثالثاً** الطريقة باعتبارها كافية من أجل التفكير بشكل جيد. لكن إذا كانت هذه ألوان الصورة الدوغمائية الوثوقية فإن مطلب دولوز الأساسي سيكون تحرير الفكر من هذه الصور التي تدعي الاستقامة و"**الأكثر مدعاة للفضول في صورة الفكر هذه إنما هو الطريقة التي يتصور فيها الحقيقي كوني مجرد**"[14] وبما أن المعنى هو منطق الصورة الجديدة للفكر ضد كل صيغ التماهي والتماثل والتضاد والتطابق فإن دولوز يرفض كل ما من شأنه أن يفقد هذا المعنى تميزه لأنه "**ليس هناك حقيقة لا تكون، قبل كونها حقيقة، إتمام معنى أو تحقيق قيمة؛ إن الحقيقة كمفهوم تكون غير محددة إطلاقاً وكل شيء يتوقف على قيمة ما نفكر فيه وعلى معناه**"[15]. بحيث "**لدينا دوماً الحقائق التي نستحقها تبعاً لمعنى ما نتصوره ولقيمة ما نعتقده**"[16]، بل إن المعنى الذي

---

(11) نفس المصدر ونفس الصفحة.

(12) دولوز نيتشه والفلسفة، مصدر مذكور، ص 122.

(13) نفس المصدر ونفس الصفحة.

(14) نفس المصدر ونفس الصفحة.

(15) نفس المصدر، ص 123.

(16) نفس المصدر ونفس الصفحة.

يمكن التفكير فيه او المعنى المفكر فيه يجري دائماً إتمامه بمقدار ما تمتلكه وما تستولي عليه القوى التي تطابقه خارج الفكر. وعليه، فإن صورة الفكر الجديدة تعني أن "**الحقيقي ليس هو عنصر الفكر، إن عنصر الفكر هو المعنى والقيمة وليست مقولات الفكر هي الحقيقي والزائف بل النبيل والخسيس، العالي والسافل، وفقاً لطبيعة القوى التي تستولي على الفكر بحد ذاته**"[17]. كما تعني صورة الفكر الجديدة إثارة الحزن لأن "**الفلسفة التي لا تحزن أحداً ولا تعاكس أحداً ليست بفلسفة**"[18]، كما تعني "**فضح دناءة الفكر بكل أشكالها**"[19] و"**فضح كل أشكال الأوهام التي بدونها لا تتغلب القوى الارتكاسية**"[20]. وأخيراً تسعى هذه الصورة الجديدة لأن "**تجعل من الفكر شيئاً ما عدوانياً وفاعلاً وإثباتياً**"[21]، وأن "**تصنع أناساً أحراراً أي أناساً لا يخلطون بين غايات الثقافة واستفادة الدولة أو الأخلاق والدين**"[22]، وبالتالي "**مكافحة الاضطغان والإحساس بالخطأ اللذين يقومان لدينا مقام الفكر والتغلب على النافي وأمجاده الزائفة**"[23].

صورة الفكر هذه كما تبلورت في كتاب نيتشه والفلسفة سيعاد

---

(17) نفس المصدر، ص 124.
(18) نفس المصدر ونفس الصفحة.
(19) نفس المصدر ونفس الصفحة.
(20) نفس المصدر، ص 125.
(21) نفس المصدر ونفس الصفحة.
(22) نفس المصدر ونفس الصفحة.
(23) دولوز: الفرق والمعاودة، مصدر مذكور ص173.

طرحها بدقة في الفصل الثالث من كتاب الفرق والمعاودة عبر تحليل مفترضات ثمانية لصورة الفكر وهي مفترضات مسبقة تمتلك شكلاً طبيعياً وآخر فلسفياً مستوحاة أو مستنتجة أساساً من نصوص أفلاطون أو ديكارت أو كانط وهي: **أولاً** مفترض المبدأ أو التفكير الكلي الطبيعي نعني الإرادة الطيبة للمفكر والطبيعة الطيبة للفكر، هذا المفترض الأول يجعل من "**صورة الفكر ترد إلى القانون بحيث تنتمي الطبيعة الطيبة والقرابة من الحق إلى الفكر من جهة الحق مهما كانت صعوبة ترجمة الحق أو العثور عليه في الوقائع**"[24]. **ثانياً** مفترض المثل الأعلى أو الحس المشترك نعني الحس المشترك بوصفه اتفاق الملكات والحس السليم بوصفه تقسيم يضمن هذا التطابق، "**فالحس المشترك أو الحس السليم الطبيعيان يؤخذان باعتبارهما تعييناً للفكر المحض**»[25]. لكن "**عندما تجد الفلسفة مفترضها المسبق في صورة للفكر تقوم مقام الحق لا يمكننا عندها أن نكتفي بمعارضتها بوقائع مضادة. يجب حمل النقاش إلى مستوى الحق نفسه ومعرفة مدى عدم خيانة هذه الصورة لماهية الفكر ذاته باعتباره فكراً محضاً، وطالما أنها صالحة بالقانون فإن هذه الصورة تفترض مسبقاً تقسيماً معيناً للتجريبي والترانسندنتالي، وهذا التقسيم هو ما يجب محاكمته نعني النموذج الترانسندنتالي المتضمن في الصورة**»[26]. **ثالثاً** مفترض النموذج أو التعرف، نعني التعرف الذي يحث كل الملكات على

---

(24) نفس المصدر ونفس الصفحة.

(25) نفس المصدر ونفس الصفحة.

(26) نفس المصدر، ص 174.

التمرس على موضوع مفترض أنه "الهوهو"، وإمكانية الخطأ الذي يصدر عنها في التقسيم عندما تخلط ملكة ما أحد مواضيعها بموضوع آخر لملكة أخرى. "**فالتعرف باعتباره الممارسة المتطابقة مع كل الملكات حول موضوع مفترض بعينه هو الموضوع عينه الذي يمكن رؤيته، ولمسه، وتذكره، وتخيله أو تصوره**"[27]، مما يعني أن "**هوية الأنا في الأنا أفكر هي التي تؤسس توافق كل الملكات واتفاقها حول شكل موضوع مفترض بعينه**"[28]، بل أن "**شكل التعرف لم يقدس إطلاقاً أمراً آخر غير ما يعرف وما يعترف به**"[29]، لكن "**ما يجب أن يؤخذ على صورة الفكر هذه هو تأسيسها لحقها المفترض على تعميم لبعض الوقائع ولوقائع بلا معنى بوجه خاص، وعلى التفاهة اليومية ذاتها وعلى التعرف كما لو أن الفكر لا يمكن له البحث عن نماذجه في مغامرات أكثر غرابة وأكثر إحراجاً**"[30]. توجه كهذا مزعج للفلسفة لأنه "**لا يمكن للمستوى الثلاثي المفترض لفكر سوي بطبيعته ولحس مشترك طبيعي قانوناً ولتعرف كنموذج ترانسندنتالي أن يشكل غير تصور أورثوذوكسي**"[31] على حد تعبير دولوز. رابعاً مفترض العنصر أو التمثل نعني عندما يخضع الفرق للأبعاد المتكاملة للهوهو والمتشابه والمتماثل والمتعارض أي الهوية في المفهوم، التعارض في تعيين المفهوم، التماثل في الحكم والتشابه في

(27) نفس المصدر ونفس الصفحة.

(28) نفس المصدر، ص 176.

(29) نفس المصدر ونفس الصفحة.

(30) نفس المصدر، ص 175.

(31) نفس المصدر، ص 180.

الموضوع. حيث "**تكون هوية مفهوم ما شكل الهوهو في التعرف ويتضمن تعيين المفهوم مقارنة المحمولات الممكنة مع معارضاتها في سلسلة مزدوجة ارتدادية وتصاعدية مجتازة من ناحية عبر الاستذكار ومن ناحية أخرى عبر خيال هدفه العثور وإعادة الإبداع ويحمل التماثل إما على أرفع المفاهيم الممكن تحديدها وإما على صلات المفاهيم مع مواضيعها المتتالية وتستدعي قوة توزيع في الحكم. أما موضوع المفهوم في ذاته أو في صلته بمواضيع أخرى فيحيل إلى التشابه كما إلى الضرورة التدليلية لاستمرارية في الإدراك**"(32).

وحده هذا الطوق الرباعي قادر على تفكير المختلف ليصبح الفرق دوماً موضوع تمثلٍ بالنسبة إلى هوية متصورة، تماثل محاكم، تعارض متخيل وتشابه مدرك(33)؛ ولهذا "**يتميز عالم التمثل بعجزه عن تفكير الفرق في ذاته وفي الوقت نفسه عن تفكير المعاودة لذاتها لأنها لم تعد مدركة إلا من خلال التعرف والتوزيع، التكرير والتشابه**"(34). **خامساً** مفترض السلبي أو الخطأ بحيث يعبر الخطأ في وقت واحد عن كل شيء يمكن أن يحدث في الفكر ولكن بوصفه نتاج الآليات الخارجية. هذا المفترض يجعل من الخطأ أبشع ظاهرة سلبية يبلى بها الفكر، نعني "**الخطأ بوصفه السلبي الوحيد للفكر**"(35)، إذ من اللافت أن الصورة

---

(32) نفس المصدر ونفس الصفحة.

(33) نفس المصدر ونفس الصفحة.

(34) نفس المصدر، ص 193.

(35) نفس المصدر ونفس الصفحة.

الدوغمائية لا تتعرف من جهتها إلا إلى الخطأ بوصفه مغامرة مزعجة للفكر وترد الكل إلى صورة الخطأ[36]. مفترض الخطأ هذا يتعلق بالمفترضات الأخرى إذ "**ما الخطأ إذا لم يكن دائماً تعرفاً زائفاً؟ ومن أين يأتي الخطأ إذا هو لم يأت من توزيع زائف لعناصر التمثل، لتقييم زائف للتعارض والتماثل والهوية؟**"[37]، وعلى هذا الأساس "**لا يتخذ الخطأ معنى إلا عندما تكف لعبة الفكر عن أن تكون تأملية كي تصير ضرباً من لعب الاتصال اللاسلكي**"[38] ـ على حد تعبير دولوز ـ الذي يرى ضرورة قلب كل شيء لأن الخطأ واقعة معممة عشوائياً ومسقطة عشوائياً في الترانسندنتالي؛ أما بالنسبة لبنى الفكر الحقيقية والترانسندنتالية والسلب الذي يغلفها فيجب البحث عنها في موقع آخر، في صورة أخرى غير صورة الخطأ هذه .**سادساً** مفترض الوظيفة المنطقية أو القضية نعني الإشارة المتخذة بوصفها محل الحقيقة وليس المعنى إلا القرين المحيد للقضية وإعادة ازدواجها اللامحددة. هذا المفترض يحصر الخطأ والصواب ضمن حدود التعيين فلا يتعداه، برغم أنه ثمة إشارة إلى التعيين وإلى المعنى فإنه ثمة إغفال للمفارق وللإشكالي لأن الخطأ والصواب وفق التصور الدوغمائي للفكر لا يقترنان إلا بالإجابات[39]، نعني الإجابات المسبقة التي تفقد القضايا وظيفتها. وعليه فإن الصيغة التي تليق

---

(36) نفس المصدر ونفس الصفحة.

(37) نفس المصدر ونفس الصفحة.

(38) نفس المصدر، ص 205.

(39) نفس المصدر، ص 206.

بصياغة المعنى هي الصيغة الإشكالية ليصبح المعنى إشكالياً "**فالمعنى هو المشكلة نفسها ويتكون في الموضوعة المعقدة**"[40]، وهو ما يستدعي التخلص من الوهم الخاص بصورة الفكر الدوغمائية لأن قدر هذه الصورة الارتكاز دائماً على أمثلة تافهة ورجعية تعني حالات التعرف وحالات الخطأ وحالات القضايا البسيطة وحالات الإجابات أو الحلول لإصدار حكم مسبق على ما يجب أن يكون الأرفع في الفكر[41]. **سابعاً** مفترض النمطية أو الحلول و"**الذي بناء عليه لا يبدأ الصادق والكاذب إلا مع الحلول والإجابات**"[42] لكن لا يكفي الاعتراف بأن المشكلات هي الأهم إذ على العكس من ذلك "**يجب اعتبار المشكلات ليس معطيات بل موضوعات فكرية تمتلك كفايتها وتتضمن أفعالاً مكونة لحقولها الرمزية والمستثمرة لها**"[43]؛ فالمشكلة أو المعنى هي في الوقت نفسه محل حقيقة أصلية وتكوين حقيقة مشتقة ويجب أن تنسب حقيقة اللامعنى والمعنى الكاذب والمعنى المضاد إلى المشكلات ذاتها. **ثامناً** مفترض النهاية أوالنتيجة نعني مفترض المعرفة أي إخضاع التعلم للمعرفة والثقافة للطريقة أو المنهج. هذا المفترض يطابق بين صورة الفكر والمعرفة فالفكر معرفة وليس تعلماً لكن حسب هذا المفترض لا يعدو التعلم سوى همزة وصل بين الجهل والمعرفة كما أن التعلم طبقاً لهذا المفترض هو مجرد

---

(40) نفس المصدر ونفس الصفحة.

(41) نفس المصدر ونفس الصفحة.

(42) نفس المصدر ونفس الصفحة.

(43) نفس المصدر، ص 207.

لحظة ومجرد شرط من لحظات ومن شروط المعرفة وهذا يعني عدم الانتباه إلى أن التعلم يسهم بقسط جاد في خوض مغامرة الفكر الذي لا يقيم على أرض ثابتة وصلبة من الاقتناعات والمفترضات. هكذا "**لا تحتاج المفترضات إلى أن تقال، إنها تعمل بصمت في هذا المفترض المسبق للماهية كما في اختيار الأمثلة كلها معاً تمثل صورة الفكر الدوغمائية. وتسحق الفكر تحت الصورة نعني صورة الهوهو والمتشابه في التمثل، إلا أنها تخدع في الأعمق ما يعنيه التفكير، مستلبة قدرة الفرق والمعاودة وقدرة البدء وإعادة البدء الفلسفيين**"[44].

تلك هي إجمالًا شروط وقواعد الصورة الدوغمائية للفكر وهي تقعيدات مورست على الفكر باسم المنهجية والاستقامة. لكن على عكس هذا التاريخ التمثلي أو التاريخ الذاتي بوصفه تاريخاً نظرياً يغري بكل أنواع الاغتراب الذي ينفي الفرق كنقطة إثراء فكرية هامة ليؤسس لمبدإ النمذجة التماثلية المبنية على التصور الواحد الأوحد النسقي، أي عكس التصور الذي تمتد جذوره إلى أبعد مدى في التاريخ الفلسفي الغربي، سيغير دولوز ترتيب سلم المقولات الفكرية والاجتماعية تأكيداً منه على ترسيخ الفرق وتحرير مجال الفعل الفلسفي للتخلص من عبودية المنغلق سواء كان نسقاً أو نظاماً أو غير ذلك. ولتخطي هذا المنطق الدوغمائي نعني منطق المركز ومنطق الانغلاق على الذات سيكون رهان دولوز بلورة فكر إبداعي يفتح أفاقاً جديدة تسمح بالدخول في الفلسفة وبممارستها والانتماء إليها باعتبارها فكر فرق يكشف

---

(44) نفس المصدر، ص 208.

عن تنوع الحياة وتنوع مظاهر الإبداع وممارسات التفكير وهو ما يعني تحقيق الكثرة التي تتطلب التخلص من الهوية والأساس والوحدة بإعتبارها تعمل جميعها على إنتاج التناقض والسلب في حين أن الفكر الحديث على حد تعبير دولوز "**ولد من إخفاق التمثل كما من ضياع الهويات ومن اكتشاف كل القوى التي تعمل تحت تمثل الهوهو المتطابق، العالم الحديث هو عالم السيمولاكرات لا يبقى فيه الإنسان مع الله كما لا تبقى هوية الذات مع هوية الجوهر**"[45]. وعليه لا مجال داخل فكر الهوية والتمثل للبناء خارج النفي والإقصاء والضبط أي نفي كل ما هو مختلف و"**حينما يتم تحديد المختلف فإنه لا يتحدد إلا انطلاقاً من علاقته بالهوهو كما أن نشاط ما هو مختلف ينحصر دائماً في خدمة ما هو متطابق، ونشاط المتطابق لا يخرج عن إطار إخضاع كل ما هو مختلف لرغباته وحاجياته وأهوائه واستهاماته**"[46]. وعلى هذا الأساس تتناقض فلسفة دولوز بشكل كلي مع فلسفة الهوية لتسمح للفرق والإبداع بأن يكونا المبدأ الأول أو الأساس الأنطولوجي للتفكير لأن الفرق يتجاوز رده إلى الهوية التي ترد الأشياء والتصورات إلى وحدة أصلية كما يتجاوز الفرق رده إلى التشابه الذي يحيلنا إلى الجنس أو النوع فيغفل عنا المبادئ المشتركة والسمات العامة التي يمكن للأشياء المختلفة أن تلتقي فيها. إنه تجاوز للأفق الذي ظلت الفلسفة والفكر عامة يتحركان ضمنه نعني أفق التناقض والثنائيات الذي لم يخلق سوى تعارض

---

(45) نفس المصدر ونفس الصفحة.

(46) نفس المصدر، ص 1.

سطحي عرضي في حين أن عمق الفرق هو ما يجب أن يعلن عنه أولاً. إن ما يوجد هو فرق في العمق يقصي الهوية كمبدأ ويشيد الكثرة التي تحيل إلى التنوع وتتجاوز أي انشداد إلى الذات. وهو ما يفسر النقد الدولوزي الموجه ضد عملية التمثل. فالتمثل غير قادر على استيعاب المختلف لأن التمثل يعمل وفق مبدأ الشمولية وفي إطار شمولية المفهوم بل هو تثبيت لمبدأ الهوية. وعلى هذا الأساس يمكن القول إن الموضوع الحقيقي للنقد الدولوزي "**يتمحور حول الإطاحة بآلية التمثل بما هي آلية فكرية واستبدالها بمقولات أخرى**"[47] الشيء الذي يجعلنا نقر مع دولوز بأن المختلف هو المنشأ أو المنبع أوهو ما تهدف إليه المعاودة التي هي معاودة مركبة وفارقية تخلف تمايزاً، لكن ليست المعاودة التي ترد إلى المماثل أو التي تختزل في المشابه مثلما تحدد آلية التمثل، فهذه الأخيرة هي التي يعمل دولوز على الإطاحة بصرحها انطلاقاً من تقويض أركان دعائمها قصد الخروج عن حيز التناقض الضيق الذي يقول به التصور الشائع وما يروجه من تمثلات وتصورات، وبناءً عليه يكون الفكر الدولوزي محكوماً بإدراك الفرق ولكن على نحو مغاير لما عهدناه من قبل وما تعودنا عليه، إنه السعي إلى تعويض الأصل والتضاد معه ببناء إشكالية الفرق والمعاودة كبديل لإشكالية المطابق والسائد والهوية والتناقض وذلك بالكشف عن الترابط الشديد بين ما في الفرق من تشعب وتباين وتفرع وإنزياح دائم عن المركز وما في المعاودة من تنقل وتنكر.

---

(47) نفس المصدر ونفس الصفحة.

تلك هي الكيفية التي ربط بها دولوز بين مفهوم الفرق ومفاهيم أخرى اعتبرت لواقحه من قبيل مفهوم المعاودة والسيمولاكر والصدفة والحدث باعتبارها شروط التفكير الحق والإبداع الحق لبلورة فكر الفرق هذا وبلورة صورة جديدة للفكر يسعى من خلالها دولوز إلى جعل المختلف هو المنشأ والمنبع والمرمى الذي تهدف إليه المعاودة باعتبارها عنصراً توليدياً محمولة بفكر الخلق والإبداع والابتكار ومتجاوزة لكل أشكال التنميط الفكري، التي تسارع بردها إلى الشبيه وإلى المماثل أو التي تجعل منها حلقات تستعاد كل مرة بنفس المنوال، على أن يكون السيمولاكر المفهوم الذي يقدر على الاضطلاع بالفرق والمعاودة لأنه فاقد لأي أصل سوى أصله الفارقي والمحكوم بقانون العود الأبدي، الذي لا نستطيع فهمه إلا كتعبير عن مبدأ هو سبب المتنوع وإعادة إنتاجه والفرق وتكراره. وهو ما يجعل من الفكر حدثاً يعلن الصدفة وفكر الصدفة والمختلف وفكر المختلف وتلك هي ميزة الفرق الدولوزي حيث العود هو وجود الصيرورة والواحد هو وجود المتعدد والضرورة هي وجود الصدفة وجميعها تعني وجود الفرق بما هو كذلك. هكذا يكون الأمر مع دولوز أمراً مستحدثاً: إنه التفلسف الذي يفصح عن إمكان لم تسنه الميتافيزيقيا ولم تعهده بل تدرب على الشروع في ضرب من البحث انعتاقاً من حاجات الميتافيزيقيا لأن "**اهتمام الفلسفة كائن في مناخ العصر**"[48] بعبارة دولوز الذي فهم توجه هايدغر نحو فلسفة الفرق الانطولوجي كما تبين الممارسة البنيوية القائمة على

---

(48) نفس المصدر، ص5.

توزيع الخصائص الفارقية في فضاء وجود مفارق إضافة إلى فن الرواية المعاصرة، الذي يدور حول الفرق والمعاودة واكتشاف قوة مخصوصة للمعاودة في مجالات مختلفة هي مجالات قوة اللاوعي واللغة والفن، وهي كلها علامات تناهض الهيغلية ليحل الفرق والمعاودة محل المتماهي والسلبي ومحل الهوية والتناقض، لأن الفكر المعاصر لا يعمل في إطار التصور والهوية بل هو عالم التخيلات والاستيهامات.

المحتويات

